

# ”الرياح بين جناحيّ“ لهادي دانيال : ما بين كتابة المعنى وشاعريّة الفراغ

مصطفى الكيلاني / جامعي، تونس

## 1 - انتهاء سبيل الحيرة الكاتبة :

كتابة البوح بوجع دفين يتماهى وفوضى الوقائع والمجالات الحادثة، وضمن صور استعارية تعتمد المنطق الدلالي ذاته الذي يصل بين ماضي شاعرية القصيدة وحاضرها.

فما كان صورة عامة لفوضى هناك تحوّل من الخارج إلى الداخل، من أشياء العالم ومختلف وعالمية إلى نزاة الروح المسكونة بفوضى الحالات والاتجاهات لتهاوى بذلك وثوقات عديدة سائلة دون التخلي عن لعبة الإظهار والإضمار الدلاليين بشفافية الوجه والقناع ومبدأ الالتزام بالقضايا القومية عامة، وبالحق الفلسطيني، على وجه الخصوص.

فهل أثمرت الفوضى الحادثة في الوجود والموجود أساليب تصويرية جديدة؟ وما أبعادها الدلالية؟

## 2 - وجع بمذاق شعري حادث :

ثمة وجع مُخِض يتفاقم في داخل هادي دانيال ومجموعته الشعرية الجديدة ”الرياح

يخوض هادي دانيال منذ «كائن الورد والنبذ» (1) تجربة وجودية وشعرية مختلفة عن سابقتها، حسب اطلاعي على مجلّد ما كتب، تتصّف بانتهاج سبيل الحيرة الكاتبة تؤدّد بين الاستمرار في أداء المعنى النصالي وبين الإطمان حيث الحال الشعرية تصطدم بالفراغ. فتفتلت اللغة الشعرية من عُقالها أو من ثابت عقلانيتها في مواطن الحديث عن الفراغ المستفحل في الذات وما تحيط به من مواطن مُعتمة، كأن يرتبك منطق التداول المعتاد وتتفكك محاور الصّور المستعادة المُستهلكة بحادث صّور عفوية عديدة تفتح على المزيد من الفراغ حدّ الانتقال أحيانا عديدة من الاستخدام الاستعاري إلى التوظيف الكنائي حينما يسعى أداء الملفوظ الشعري إلى الانفلات عن أيّ منطق جاهز ويتبدّد وجه الشبه المُفترض تماما في تجاذبات مُشبه (الذات الشاعرة) ومُشبه به (الحالات) غير مُحَدّدين بقصدية ما عدا

رغم مرجع الفرس أو الحال في لفظ «قلق»، مشترك بين الشاعرين، ودليلنا عليه في السياقين الشعريين المختلفين أنهما يُحيلان في المُحصّل التقريبي علي حيرة المكان والكيان أو حيرة المكان التي هي بعض من حيرة الكيان، لما يصل في اللغة العربية بينهما من تواصل معنى مرجعي.

وتأكد حال الارتباك بعنوانين القصائد قبل النظر في القصائد أو منفصلة عنها ومُتصلة بها، كـ «وردة الذاكرة» قد نستعيد بها بعض آثار من «وردة الكتابة إلى غابة الرماد» و«الورد والرماد» في مشهد مختلف للشاعر العراقي حميد سعيد (4)، إذ يتردّد معنى الورد، هنا، بين السياق الحيني، كالوارد في نصّ التصدير (باسمين) وبين الاستدكار بوجع الحاضر والحنين إلى الزمن المُتفضي الذي هو بعض من الوجع المذكور. أمّا عنوانين القصائد الأخرى في «الرياح بين جناحي» فهي من قبيل التذليل الاستعاري العام القريب من وصف المطابقة، كـ «نجمة أريحا» أو الإيحاء الذي يتمّ إلى تجريد الحال، كـ «ولادة» بالمداخلة بين الوقائع وظلالها الطيفية، أو استعارة الطبيعة بالمجاورة بين مخصوص الحال و«البحر» و«الصحراء» في «البحر فراشي والصحراء وسادتي». إلّا أنّ لعب الشاعر الاستعاري في صياغة العناوين قارَبَ التصوير الكنائي عند تجاوز العلاقات التشابيه المرجعية في بناء الصور إلى الموائمة بين ألفاظ مُتباعدة تتجاوز لأداء القصد شبه السريالي، كـ «دُمها الآن يُشرف في أفق من حديد» و«الفراغ بين جناحي» و«مُقطّعات الورد والإسمنت».

ولنا في هذه المجموعة الشعرية علامات هامشية هي نصوص ما قبلية (Para- Textes) أيضاً تبدو عارضة، وقد حرص الشاعر على وضعها لتذليل

بين جناحي» (2)، وجع بمذاق شعري حادث مُختلف، وقد عبّر عنه الشاعر بدءاً باستعارة صورة المُضائكة الواردة في نصّ العنوان الرئيسي (الرياح بين جناحي) الزاخر بالعدد عند الإلماح إلى الطبيعة -الرمز (الرياح) مقابل الثنية (جناحي)، مع الإشارة إلى البنية الدالة في الظاهر على «امتلاء الفراغ» أو «فراغ الامتلاء» بما يصل ويفصل بين الداخل والخارج أو بين ما يستقدمه الداخل من الخارج لا ليعيد تركيبه في مرآة هذا الداخل بل ليهتّز به وترتّبك صورته في الأثناء إلا ماتواصل حدثاً قديماً بما يذكر بطفولة الذات الشاعرة أو طيفاً لمكان حسّي يتقلب إلى علامة رمزية ذات دلالة مرجعية شبه ثابتة في تاريخ هذه الذات أو معنى لقيمة فضالية كانت ولا تزال بمدلول المُتبقّي، لا غير.

وكأننا بوجع هادي دانيال الوارد مُكتفياً في نصّ العنوان الرئيسي نقارب استعارة شعرية أخرى من الشعر العربي القديم تختلف في ماهية الاشتغال عن المعنى المرجعي في استعارة دانيال لتوجهها إلى الحركة الحسية، حسب المرجع التشبيهي السائد لدى شاعرية القُداسي، ربّما إن ذهبنا إلى جرّ القاف عوضاً عن فتحها (قلق) تذليلاً على الفرس وليس الحال في بيت أبي الطيب المتنبّي الشهير، رغم اعتماد الفتح في جلّ نسخ الديوان الصادرة عن دور النشر العربية (3):

«فما حاولتُ في أرض مُدما

ولا أزمغتُ عن أرض زوالاً

على قلقٍ كأنّي الريح تحتي

أوجهها جنوباً أو شمالاً!!

ومهما يكن من أمر الجرّ أو الفتح فإن الارتباك،

الذاكرة). وبهذا التعالق بين فعلِي الاسترهان والاستذكار يتجه أداء الصورة المشهدية إلى وصف المطابقة يضرب من الإيحاء الناتج عن اختلاف اللحظة بين ما كان ويكون رغم ثابت المكان بأشياءه القديمة المُستعادة (بروَطة والقياب وأسوار المدينة...). وإذا الاستذكار بدافع اللحظة الكائنة حال من الغبطة تشي في الأثناء بِمُخِيا حالٍ أخرى هي القلق الناتج عن فعل «الوقت» في تداخل المكان والكيان:

«خَفَّفَ الوَطة

واصغ إلى مِعول الوقت

كيف يُدِير، يُفني ويُنِي

قلت: ما هَمَني...» (5)

كذا السائر في درب الوجود تستوقفه الحكمة العلائية فجأة فيلغث بُرْهة إلى ما تقضى ليمتثل المُتَبَقِّي ويَصِرْ على اللا- مبالاة كي يُخلد إلى الاستمتاع به لحظة تلو أخرى بارتشاف المُتَلذِّذ المَهووس بما هو كائن غير العاين بما سيكون، على غرار ما دعا إليه عمر الخيام في إحدى قصائده:

«إن كُنْتُ لا تَقْنى سوى مرّة

فأفن ودع هذا الأسى والشقاء

وَكُنْ كأنْ لم تَحَوِّدًا الجلد أَوْ

ذا الدَّم واللحم وغُلَّ العناء (6)

إلاّ أن ازدواج الحال ممثلا في الفرح والترح يظلّ إلى آخر قصيدة «وردة الذاكرة» مدفوعا بيهجة استعادة المكان وما في المكان من أشياء مريّة تستحيل إلى رموز خاصّة في تمثل الذات الشاعرة لها.

القصائد، ليس بدافع التأريخ لها فحسب، بل للإلماح إلى أمكنة قد تحيلنا، وإن اختلف الزمان، على أحد البيتين المذكورين آنفا:

«فما حاولتُ في أرض مُقاما

ولا أزمعتُ عن أرض زوالاً».

كان تُذكر القيروان بتاريخ 2008/04/05 و2008/05/05، وتونس في 2008/05/20 و«مقهى اللوفر والمتره السادس 2009/01/14» و«تونس- إقامة السعادة المتره السابع من 27 ماي/ آيار إلى 13 سبتمبر/ أيلول 2009» و«مقهى أوليفرو- المتره السادس- تونس 2009/07/31» و«إقامة السعادة -المتره السابع- تونس 2009/10/20» و«مقهى مقني-المتره التاسع- تونس 2009/12/23».

فلِمَ هذا الحرص على تذييل القصائد بذكر اللحظة والمكان؟ هل بدافع الرغبة في التوثيق فحسب، كما جرت العادة أحيانا، أم لقصد آخر؟ وما الذي يعنيه هذا القصد تحديدا، إن ثبت وجوده؟ هل هي الرغبة الحادثة في تثبيت كلّ العلامتين المكانية والزمانية بِمُشترك الشعور المُرهف بما تحقق من الكيان ولا يزال، وحيرة التردّد بين المُتَظَر واللا- مُتَظَر في مسار المتبقّي من الوجود؟

### 3 - «قلتُ : ما هَمَني...»

تُغالب الكتابة الشعرية بدءا ذلك اليأس الذي أخذ في التعاطم والتفريخ داخل رُوح جرّيت السير في كلّ السبيل بأداء الحنين إلى زمن مَضَى تُستعاد بهجته «بياسمين» - اللحظة، تلك اللحظة. فتنتفع الذاكرة نتيجة القادح المكاني على لحظات قديمة هاربة كي يتمازج الفرح القديم والأشياء المريّة في لحظة القصيدة (وردة

وينفث في أذني

فحيحاً! (7)

وإذا «وردة الذاكرة» و«نجمة أريحا» رغم اختلاف الأداء الاستعاري لكل منهما بمدى المطابقة وكثافة الإيحاء لتلقيان في سياق حال شعرية مشتركة مفادها اندفاع الرغبة في اتجاه واصطدامها بضرب من الاستحالة في اتجاه آخر، نتيجة عامل الوقت في الأولى، والتباعد المكاني في الثانية بين الذات العاشقة وأريحا المعشوقة.

إن النهج الاستعاري المعتمد في نص التصدير والقصيدتين المذكورتين هو ذاته تقريباً، وإن اختلف اسم المعشوقة بين القيروان وأريحا، كأن تنمى الذات الشاعرة والاسم الدال على مكانية كيانية تُذكر بالبيض الكثير من طفولة المعنى وحادثة في أعوام الالتزام.

وكانتا القيروان وأريحا تشهد حلمًا واحدًا مشتركًا رغم اختلاف اللغتين بضرب من التجاذب الجميل بين الـ هنا والـ هناك، بين ما كان وما يكون، بفعل التذكر تحفز عليه حال استرھان تبحث لها عن مُستقَرٍّ. غير أنَّ عشق القيروان أو حلمها يبقظ بالاستذكار لا تنقطع شهوته، في حين يؤول حلم أريحا إلى تلك اللحظة الكابوسية تُهدد بانقطاع الرغبة إلى فوضى كارثية قادمة.

#### 5 - «الفناجين في مطبخ الروح ملأى دماً».

فما كان وثوقاً تقريباً مسكوناً بالقلق الخافت والارتباك في الحال عند التصدير والقصيدتين السابقتين يستحيل إلى فوضى مشاعر وأفكار برمزية الذات المزحومة برياح السأم والخوف والارتباك في «دمها يُشرق الآن في أفق من حديد» و«البحر فراشي والصحرَاء وسادتي» و «الفراغ بين ذراعي»

فيظّل الحدث والمكان وما في المكان من علامات حسية مرجع التصوير الاستعاري الأقرب إلى وصف المطابقة، إذ شرعان ما تُحيل العلاقات التشابهية بين الواصف والموصوف على ضرب من التماثل أو شبه التماثل الذي يذكّرنا بالأداء الشعري الرومنسي حيث الانعكاس المتبادل، كأن تشعر الذات وتعبّر في الأثناء وتتفاعل مع محيطها من موقع الأنا الراي المُنفصل يُمثّل عند وصف الحال نواةً جاذبة.

#### 4 - انقطاع الرغبة المفاجئ بكابوس اليقظة

ولئن نزعمت الكتابة الشعرية إلى الأداء الاستعاري بالوصف القريب من المطابقة في «وردة الذاكرة» فقد اتجهت إلى استثمار الحلم في «نجمة أريحا» عند الانتقال من وصف المطابقة إلى الإيلاغ الإيحائي ليشتت مجال الصورة الاستعارية ويحمق بكثافة دلالة ازدواج آخر اتّخذ له في القصيدة وجه الحركة والحركة المضادة: «يداه يسبحان أريحا وعشقها وتجنّح خيال الروح الحاملة وُصولاً إلى أعالي اللذة، إذ تستحيل أريحا في تدفق الحال الحُلمية إلى «امرأة». فتضطرم في الأثناء نار الرغبة، ثم يحدث الانقطاع المفاجئ بكابوس اليقظة:

«وكنْتُ أنا أتعزّي

وتلسعني الرغبات إليها

مهاميز حرّى...

وفي غمرة الأرق

تلبّد شعري من عَرَفي

كنت ألثّ والدرب يلفّ أفعى عليّ

بلا قهوة مَرَّة

فالفناجين في مطبخ الروح ملأى دماً... (8)

كذا تشهد الكتابة الشعرية بفاجعة غزّة انقلاباً كبيراً في وسائل الإبلاغ، كأن تفتتح لغة الكتابة بأقصى الجهد على استنفار الروح ليرتكب في الأثناء مشهد زاهر بعلامات الموت والدم والخراب والحرائق وصور الانهيار في كل من المكان المرئي والكيان الراي، إذ تفتتح اللحظة على كل من المكان المحايث (تونس) والمكان الآخر (غزّة)، مثلما يتقاطع الحدث والحال بشاعرية سردية تراوح وتداخل بين الـ هنا والـ هناك، بين الحزن الدامع في يوم شتائي ممطر، داخل المقهى الصغير، و«الدم النازف» و«الأفق الحديدي».

فتتعلق «تونس» و«غزّة» بضرب من التجاذب التراجيدي العنيف يحدث في الذات الشاعرة المُتفجّعة وحشة الانفواد وذلك الوجد المُبيض:

«كنت وحدي في عمق مقهى ثرثرة الياسمين تُداعب غيتار صمتي»

حتى انقطاع الوتر... (9)

وكان القصيدة تراكمُ حالات وَجَع تتخلل الموصوف الكارثي لينجس في عميق اللحظة أمل غريب يتجلبب بشيء من الفرح المبالغ المُلغز يشي بإمكان أفق جديد يخترق ذلك «الأفق الحديدي» ويُلمح إلى «حصاد» قادم (10).

## 6 - حيث الفراغ لا يُخصب إلاّ المزيد من الفراغ

هو الفراغ إذن، كأنه الشرخ العميق تتسع هوته بعد الكارثة التي حلت بغزّة وأهل غزّة وتدفع القصيدة في

و «مُقطعات الورد والإسمت». أما «ولادة» فهي بمثابة وقفة لالتقاط الأنفاس في مسيرة وجودية وشعرية مُضنية، كأن تُمثّل وميض أمل وعلامة إشراق عارض في سماء مُدلهمة موحشة بلا أفق عدا ما يتجسّس في الداخل من إلحاحات ظنينة لإمكان أمل.

لقد مثّلت أحداث غزّة (شتاء 2008) علامة إبدال خطيرة في وعي الكتابة الشعرية لدى هادي دانيال، حتىّ لأنها تُمثّل حدّاً مفصلياً في الكتابة الشعرية وأهّاء الصورة؛ كأن تحوّل وصف الحال من الاستخدام الاستعاريّ الواصل بين تراث القصيدة العربية وحاضرها إلى اعتماد التصوير شبه السريالي الذي لا يقطع تماماً مع تناظم المعنى المرجعي عند الإلماح إلى الكارثة وفوضى المشاعر.

فالحديث الحافز على الكتابة في «دمها يُشرق الآن في أفق من حديد» واضح تماماً، كأن ترد علامات سياقية عديدة دالة عليه في بنية القصيدة، وهي العنوان الصهيوني على غزّة في شتاء 2008.

وإذا ضخامة الحدث الكارثي المذكور تُربك منظومة الأداء الاستعاريّ الشعري لدى هادي دانيال لتنزاح الصور عن أيّ مرجع تشبيهيّ، تقريباً، وتتحوّل من منطق التناظم الدلالي عند المُجاورة بين الألفاظ إلى اللا- تناظم بالأداء التعبيري السريالي في عديد المواطن الذي يقارب أحياناً عديدة وضعيات العبث واللا- معقول وفجاجة اللحظة ممثلة في فظاعة الجريمة الشرنكة أمام فضائيات العالم:

«ها أنا أتُها

كي أكتب الآن

سفر الصباح البعيد

فأراني ظلاً من سراب وزَيْدٌ (13)

تفيض الروح بما فيها...

تسع، إذن، هوة الفراغ وتفيض الروح بما فيها، ولكن للريشة أوسعها، إذ هي النبض الأقوى الدال على ذلك الوجود المتبقى المحافز على مزيد من الرغبة تُشدنا لعشق قديم مُتجدد قادر على إذكاء الروح بالحياة إلى آخر نبض، إلى آخر إمكان لمعنى.

فتدفع الكتابة، هنا، بأقصى الجهد نحو التخوم القصية للرغبة كي تحيا بها ألوانا أخرى من الحرية رغم انسداد الأفق بحالات التجلي التي يشهدها الجسد المتشهي، ويسحر إعادة تشكيل الرغبة ذاتها:

«أوصدتُ باب قلبي

على فراغه،

وأطلقت من أضلاعي

طائرا يتكئ

إلى سماء

من رخام

الانتظار» (14).

هو الفراغ يتناسل في الداخل، يندس في روح القصيدة، يسعى إلى التهام أي معنى ثابت، إذ لا معنى لأي ثابت بعد الكارثة التي حدثت وزرعت في الروح بذرة وجع آخر.

وإذا «الفراغ بين ذراعي» استمرار في الحال شبه الهذيان مواءة وتداخلا مع كتابة الرغبة بالحرص على إضاءة «مصاييحها» كي يتجلي نزر قليل من البهمة. وما المتبقى من الوجود إلا إمكان لوجود آخر نتيجة الرمز العميق الذي يحمله، كأن يستمر

طريق مُغامرة جديدة لا تسعى إلى جاهز المعنى أو ثابتة، بل تنزع إلى مقاربة العث، كأن تُقارب «البحر فراشي والصحراء وسادتي» الحال شبه الهذيان باستخدام عديد الصور الكتابية:

«أرعد البياض

أبرق الجير

وانهمر الصمت

أعشبت حنجرة الأرض

وانطلقت غزاة الضوء...» (11)

فتستحيل الكتابة إلى لعب يجاور بين الألفاظ المتباعدة كي تتحول بذلك إلى سياقات جمل شعرية دالة افتراضا بفوضى المعنى وارتباك الذات التي فقدت أي وجهة أو اتجاه أو دليل مرجعي عدا الشهادة على ما زرعها الذي يزداد ضيقا كلما أوغلت في الايطان حيث الفراغ لا يخبص إلا المزيد من الفراغ. أما المتبقى من نقيض الخواء فهو معنى أو إمكان خلاص من ضياع أبدي:

«سأترك لي ما تبقى متي

فأنا أيضا قد أكون في حاجة إليّ

قد أرسم قارب رغبة أزيدت أمواجه

على صخور غوايات لا تنتهي...» (12)

تلك هي حال الذات الشاعرة في زمن ما بعد كارثة غرة، شعور تراجيدي حاد بالخواء والضياع الكينوني بين «قاسيون» و«بوقرتين»، بازدواج علامتي قد يشي بحال شبه قصامية لا تتضح صورتها إلا بالفوضى والحركة الدورانية واستبداد البهمة بالرؤية/الرؤيا وذات الراي معا:

«وما إن أغمض عيني حتى أحلق في داخلي،

في النوافذ ريش فاخته  
فراشات مُذهبة

على الجدران

من شمس الشتاء! (16)

وكاننا بهذه الخاتمة نشهد أقصى حالات الغيبوبة  
حدّ اليقظة التي قد لا تعني يقظة، بل ربّما توغّل  
آخر في غيبوبة حالٍ ملغزة، هذا الحدث المتكرّر  
في المجموعة الشعرية: نوم تليه استفاقة أو إيهام  
بالاستفاقة سرعان ما ينتهي بغيبوبة أشدّ تعميماً في  
لعبة التجاذب التراجيدية بين الفراغ والرغبة، بين  
خطر النهاية إن استمرّت رقعة الفراغ في الاتساع  
وإرادة الحياة بالرغبة ذاتها تستزيد العذاب وتهزأ  
بالموت وتُغالب أوجاعها بالتحدي، كقولة أبي  
الطيب المتني:

«وماني الدهر بالأرزاء حتى

فؤادي في غشاءٍ من نبال

فصورتُ، إذاً أصابني سِهَامٌ

تكرّرت النصال على النصال

وهانّ فما أبالي بالرزايا

لأنّي ما انتفعتُ بأن أبالي».

فعل مضانكة العيث والفوضى والسأم والخواء  
بـ «مُقطّعات الورد والإسمنت»، بدلالة الورد  
المُستعادة على غرار «ياسمين» البدايات لتزداد  
حال الارتباك بتداخل السبل والأزمنة والحالات  
والمواقف وإقرار العزم على الرحيل، ولكن أيّ  
رحيل؟ وإلى أين؟

«لم يبق لي

غير الرحيل مُجرّجاً قيدي

إلى قبر بعيد! (15)

إمكان الأمل رغم كلّ ما حدث ويحدث...

كذا الحلم والحلم الكابوسي في «الرياح بين  
جناحيّ» هو فراغ مُستفحل تزداد حدّته قنّاماً منذ غزّة  
-الكارثة وما يحيط به من أحداث أخرى مضمرة،  
فراغ بلا أفق أو أفق فارغ، وتحويل وجهة الكتابة  
من التواصل مع الخارج إلى الانفتاح التراجيدي  
العنيف صوب الداخل بمزيد من الرغبة أو ما  
تبقي من وريدها ونارها ومادها، بإمكان المعنى،  
إمكان الفرح أيضاً، إمكان الأمل رغم كلّ ما حدث  
ويحدث، كأن تُفضي الكتابة أخيراً إلى استفاقة ما،  
إلى أمل منظر:

«وأفاق

فوق سريه ورد غريب،

- 1) هادي دانيال، «كسائن الورد والنبذ»، تونس: دار صامد، 2009.
- 2) هادي دانيال، «الرياح بين جناحي»، تونس: دار نقوش عربية، 2010.
- 3) كان نُشير على سبيل المثال لا الحصر إلى «دار الجبل» و«المكتبة الثقافية» ببيروت.
- 4) حميد سعيد، «من وردة الكتابة إلى غابة الرماد»، الأردن: دار أزمة، 2005، و«مشهد مختلف»، الأردن: أزمة 2008.
- 5) هادي دانيال، «الرياح بين جناحي»، ص 14.
- 6) رباعيات الخيام، ترجمة أحمد الصافي النجفي، مصر: جريدة «أنهار الأدب»، العدد 324- سبتمبر 1999.
- 7) هادي دانيال، «الرياح بين جناحي»، ص 19.
- 8) السابق، ص 33.
- 9) السابق، ص 32.
- 10) السابق، ص 43.
- 11) السابق، ص 47.
- 12) السابق، ص 50.
- 13) السابق، ص 64.
- 14) السابق، ص 80.
- 15) السابق، ص 109.
- 16) السابق، ص 115.
- \* روائي وناقد أدبي تونسي، أستاذ نقد الآداب الحديث بكلية الآداب بسوسة.





# وطنية الألم والأمل في شعر الطاهر الحداد

فتحى بوعجيلة / باحث تونس

من القصائد والمقطوعات نشرها متأثرة في جرائد ومجلات مختلفة، وكان لثلة من الأدباء والدارسين فضل كبير في جمعها، ولم شتاتها، والإطاع بإضاءات حولها، ومن ذلك زين العابدين السنوسي (ت1965)، في: «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر» (1)، ومحمد المرزوقي (ت1981)، والجيلاني بن الحاج يحيى (ت2010) في: «الطاهر الحداد: حياته وأثاره» (2)، وأحمد خالد في: «أضواء من البيئة التونسية على الطاهر الحداد ونضال جيل» (3)، وكان من آخر هذه الأعمال -على حد علمنا- «ديوان الطاهر الحداد» تحقيق وتقديم محمد أنور بوسنية، في طبعة أولى سنة 1997، ضمن سلسلة «مختارات لأدباء تونسيين من الجيل الماضي» ذاكرة وإبداع، وهو ما سيكون المصدر الوحيد المعتمد في مقاربتنا هذه التي تروم رصد وجدان الطاهر الحداد في شعره الذي تجاذبه الإحباط والتبرّم بواقع فكري واجتماعي مأزوم، والتضالّ بمستقبل وضّاء لتونس الشهيدة على حدّ عبارة الزعيم عبد العزيز الثعالبي (ت1944).

وإن المعمن في آثار الحداد، لا سيما أشعاره،

اشتهر المصلح التونسي الطاهر الحداد (ت1935) بكتابين اثنين هما: «العمال التونسيون وظهور الحركة النقابية» (صدر سنة 1927) و«امرأتنا في الشريعة والمجتمع» (صدر سنة 1930)، تبدّت من خلالهما روح الرجل الثوريّة التي أذكت في عزائم الشجعان المخلصين جذوة النضال من أجل حياة ملؤها الكرامة والحرية وأساسها العدالة الاجتماعية، ورافدتها التوق إلى الأفضل والخلاص من السكوتية المقيّنة.

ولكنه من غير اللافت -فيما نعلم- أن وقف الباحث وقفة تأمل تجاه شعر الطاهر الحداد، الذي كان مُقلا فيه، ولم يرتق، حقا، إلى المستوى الإبداعي المرموق في تشكيل الصورة الشعرية الساحرة، ولم يغرق في عميق التخيل الفني الواسع، ولكنه كان مرآة لمسيرة تضالّية ثرية، وصوتا إصلاحيا صادحا، وصنفا من أصناف الكتابة عند الحدّاد جدير بالذكر والدرس لمتحاه الوطني والاجتماعي، ولصلته الوثقى بسائر الكتابات الأخرى لهذا المصلح العَلم.

وقد تمثل شعر الطاهر الحداد في عدد

لِيَتَأَكَّدُ مِنْ أَنَّ الرِّفْقَةَ بَيْنَهُ وَبَيْنَ أَبِي الْقَاسِمِ الشَّابِي (ت1934)، لَمْ تَكُنْ إِلَّا لِأَنَّ قَرِيبَةً كِلَيْهِمَا، إِنَّمَا جَاشَتْ بِعَشْقِ الْوَطَنِ أَرْضًا عَزِيزَةً، وَتَارِيخًا مُشْرِقًا، وَفِكْرًا طَلِيقًا مُتَحَرِّرًا مِنْ قِيُودِ الْجُمُودِ وَالتَّكَلُّسِ وَالْإِشْدَادِ إِلَى الْوَرَاءِ، فَالشَّابِي يَنْشُدُ: أَنَا يَا تُونِسَ الْجَمِيلَةَ فِي لَيْلِ الْهَوَى قَدْ سَبَحْتَ. أَيُّ سِبَاحَةٍ

شَرَعْتِي حُبِّكَ الْعَمِيقُ وَإِنِّي

قَدْ تَذَوَّقْتُ مَرْهَ وَقَرَاةَ (4)

والحداد يشدو: أَنُونُسْ عِنْدِي فِي هَوَاكَ تَوَلَّعَ وَأَنْتِ مُنَى نَفْسٍ عَلَيْكَ تَقَطَّعَ

نَسِيتُ بِكَ الدُّنْيَا وَعَيْشِي وَرَاحَتِي

أَرِيدُ لَكَ الْحَسَنَى وَخَصَمْتُكَ يَمْنَعُ (5)

وإذا كان شاعرُ الحياة قد استنهض همم شعبيه:

أَيْنَ يَاشَعُوبُ قَلْبِكَ الْخَفَاقُ

الْحَمَّاسُ أَيْنَ الطُّمُوحُ وَالْإِحْلَامُ

أَيْنَ يَاشَعُوبُ رَوْحُكَ الشَّاعِرُ

الْفَنَّا أَيْنَ الْخِيَالُ وَالْإِلْهَامُ

... أَنْتِ لَا مَيِّتَ فَيْلِي وَلَا حَيِّ

فَيَمِشِي بِلِ كَاتِنٍ لَيْسَ يَفْهَمُ (6) ،

فإن الحداد نادى بني وطنه قائلا:

يَاشَعُوبُ طَالَ بِكَ الْإِيغَالُ فِي الْمَحَنِّ

فَكُنْ تَكَابِدَ فِي هَمٍّ وَفِي حَزَنِ

يَاشَعُوبُ أَنْتِ مَرِيضٌ لَا شُعُورَ لَهُ

بِمَا أَصِيبَ فِي الرُّوحِ وَالبَدَنِ (7)

كما أن إعجاب الطاهر الحداد بالزعيم الثعالبي حينما استقبله بعد خروجه من السجن صادحا :

الحق حق وإن ضللت مسالكه

لا بدُّ أن يتجلى بعدما انكتما

لا يضعفُ الحق إلا من تغفلنا

فلنعقد اليوم في تأييده القسم (8)،

ليس له من دلالة إلا أن الشيوخين الزيتونيين جاهدوا في سبيل أن تحيا البلاد حرة عزيزة تواكب حركة الحياة، وقد خلعت أسمال الجهل والتخلف (9). وإنه لمن المهم حقا أن تُدرس كتابات الحداد والشابي والثعالبي مجتمعة وفق ثلاثة أبعاد: التنوير والتجديد والتصال لاكتشاف أوجه التناص في الفكرة والتناول والأغراض.

وحرّني بنا، الآن، أن نلج إلى صميم محاولتنا هذه لتسليط شيء من الضوء على ثنائية «الألم والأمل» في شعر الطاهر الحداد، هذه الثنائية التي وسمتها خلفيّة وطنيّة صادقة صافية حارقة، فلم يكن لصاحبها إلا أن يحزن لوطن أسير، وشعب أنهكته العقائد الرجعية، والعادات التواكلية، وغضبه اليأس والفقر، وفي الآن نفسه ينظر من وراء العزائم التونسية المخلصة إلى مستقبل مشرق.

وإذا كان الأستاذ بوسينة قد ذهب في تبويب أشعار الحداد عند تحقيقها إلى تقسيمها أربعة أقسام: الرثاء - الغرض الوطني - الغرض الاجتماعي - الغرض الوجداني -، اجتهادا منه في تصنيفها وفق المعايير التقليدية، أو حسب ما هداه إليه النظر فيها، فإننا نزع من المنزع الوطني لم يُغادر قصيدة في هذا الشعر كما أن روح الثورية توت في كل موضوع من المواضيع، ونستغرب كيف تكون قصيدة «تكريم الزعيم» (10) أو «طال بنا النوم» (11)، أو «نصيحة لقومي» (12)، أو «الخيبة» (13) مثلا ضمن الغرض الاجتماعي

وهي متغلغلة في الشعر الوطني الذي عبّر عن  
شدة التبرّم بالمستعمر الغاشم، ولوّعة الشعور بذلك  
الخنوع له.

### البكاء والتفجّع :

هذا ما ألفه شعراء «الحبيبة» في الغزل الجميل،  
يعرضون حالاً مكلولمة يبيّن قطع الوصل، فأتار  
الأسى، وأفسد الأنس ومزّر العيش، وحينها يبكي  
القلب ويبكي العين ويبكي القلب، ولكن لم يكن  
بكاء شاعرنا على مثل هذا بل كان بكاءً على بلاد  
ضاعت، وأمة نامت، فيستجمع معجم الحزن  
والحسرة ليصوّر مشهداً كئيباً يعلن فيه «موت  
الشعب»: لقد مات هذا الشعب واغتيل عزه  
فأصبح للأرزاء فيه تولّع (14)،

ويقول:

يا وئحها أمة ماتت مشاعرها

فاستسلمت للزدي منهوكة الجسد (15)،

وينتجّب مثالما:

قضى القدر المحتوم بالحقّ ظاهراً

إذا مات شعب يقبل الموت صاعراً (16).

ولم يذكر الحنّاد من الحياة إلا هادماً الهناء  
والسعادة فيقول ملئناها:

دمعة البؤس، أتة الضيّم تمشي

في غضون الزمان داء كميناً

ظلمة الفقر صفعة الدلّ تبدو

في سبيل الحياة سداً متيناً (17)

وهو المعنى الذي عبر عنه بما لا مزيد عليه في  
كتابه «العمال التونسيون وظهور الحركة النقابية»  
حيث يقول: «ما أخطر وأتعس الحياة التي تقطعها

اليوم ويظهر أنها لا تزال تنمو مع الأيام إلى أفق  
مما نقاسيه اليوم، فلقد عض البؤس بأنياه الحادة  
المسمومة روح الأمة وجسمها المنهوك فلا ترى  
إلا منظرًا أسود يملأ العين حزناً وغماً ووجوهاً  
مصفرة تعلوها كآبة خرساء وهياكل شاحبة أضناها  
الجوع وضعف موادّ العيش الذي يقتاتونه وثياباً  
بالية ومربعة بكلّ الألوان» (18).

وتصل المعاناة به إلى أن يتوسّل إلى شقوة شعبه  
متضرّعا:

يا شقائي وبلوتي وغنائي

خفّني الوزر عن فؤاد سقيم (19)،

وإذا كانت قصيدته «هو الدهر»، عُرفت بأنها  
رثاء لوالده المتوفّي سنة 1919، في مشهد مؤثّر  
تخيّل عليه رغبة الموت ومرارة الفراق الابدئي،  
فإن المرنمّ الحقّ، في نظرنا، هو أمل الشاعر  
الذي يبدّد الإحباط وقصّت عليه وحشة «الخطب  
الثقل» (بتعابير بالرفقة الشامي (20)، وإن المصيبة  
العظيمة هي في الحقيقة الاستعمار البغيض الذي  
نشر اليأس، يقول الشاعر:

أبي إنني أصبحت بعدك كاسفا

قليل رجاء في حياتي سائما

أبي مات صبري وافطدت سريري

وطاح الذي قد كان مني قائما

أحبّ بجلك المفجوع حتى بحتفه

فيرانح من هذا الشقاء ويسلّما (21).

إن بكاء الشاعر ليس إلا تعبيراً شعوريّاً تعكس  
مرارة دافية، شاق بها الصدر، وسيّها واقع عاجز  
وجسد مجتمعيّ مريض، وهذه التعبيرة تكون  
للشاعر مولد قوّة وشرارة انتفاضة، وما هذا البكاء  
-أبداً- يضعف ولا وهن، فالشاعر يهتف:

أما البكاء فقد كفا نا ما بكينا في السنين

إن البكاء مذلة وزيارة في العالمين(22)

يا وئع قوم أضاعوا منهم شرفا

بناه أجدادهم في سالف الزمن

.. باللهو قد قطعوا أيامهم وهم

في أرضهم غرباء الدار والسكن (27)

ويصف حال أبنائه متأسفا:

شباب ولكته ضائع

وروح ولكن مضى سجين

فيلهو بمجد علا وتهاوى

بناه الجدود بماضي السنين(28)

## 2- الأدواء الموجعة

### 1- السلبية النكراء

لقد تألم الطاهر الحداد، كثيرا، ممن واجهوا المستعمر البغيض بالاستقالة المخزية، والانسحاب من ميدان الكفاح، والنوم المميت، والسكون الهامد، فهو يخاطب تونس المستغيثة ويقول:

تنادين لكن من تنادين خادر

يمر بعثيته الخيال فيجزع

تموّذ حثل العسف والمقت والنا ينام كخالي  
البال وهو مروع(23)، إنه يمقت عيشة العبيد الذين  
ليس هم في نظره الذين وُضِعوا في الأغلال بل هم  
الذين لاتوا لها ويشوا للحياة وهم فيها(24).

وهو يصف حالة الوهن المتيقن فيقول:

طال بنا النوم فيها انهضوا

نحو المسالي أيها الهجّع

.. نعمنا على الأمر وطابت لنا

معيشة الذل فلا نجزع(25)،

ويقول: كم هو الموت هائل وعظيم

يتمشى بنا كسم الأفاعي

نعبد النوم فيه سعيًا إلى الأخ

لام تخفي من ثورة الأوجاع(26)

إنه يمقت عيشة العبيد.

ويخبر الشاعر بأن شعبه المستعمر الضعيف، قد  
استبدل الجِد في المقاومة الباسلة باللعب والغفلة،  
فيحذره الشاعر قائلا:

### ب - الجهل ومناوأة التطور

يشخص شاعرنا المصلح أزمة بلاده المتشعبة  
فيتسجر أيما تسجر من الجهل المخزي فيقول:

لكنما الجهل أخفى عن بصائرها

نهج الخلاص فأسرعنا إلى الملل

وهكذا الجهل يُؤدي أمة جهلت

فضل العلوم فباتت أحقر الملل(29)،

ويخاطب أبناء وطنه متحسرا:

حتى أتى الغرب معزا بقدرته

.. لواءه خافق يزهر على الزمن

فزادك اليأس عجزا في اللحاق به

في مجده فاحتملت العيش في الدرن

وأنت مع كل ذا تهجو تمدنه

فما تحصل إلا حرفة الشحن(30).

ووصف الحداد مشهد التخلف المخزي محركا

السواكن لنهضة حضارية فيقول:

## ج - التوظيف الأعرج والدنيئ للدين

لم يتوان الشاعر في التنديد بـ«ممثلي الدين»  
الذين عاقوا عجلة التقدم وقوى التحديث والتنوير  
باسم الدين الذي ينشد العزة والنور والرقى، إذ  
يقول:

وهكذا شوّهوا الإسلام إذ جعلوا

دين السيادة عبداً ذلاً واصطبراً (36)

وهو يكذب مايروجه «أدعياء الدين»  
منها: لا تصدّق يا شرق أنّ رقيّ الغرب كفرٌ بيدد  
المسلمينا (37)، فهؤلاء -في نظر الحداد- يسمون  
إلى جعل الدين حَجَر عثرة، وهو في حقيقته  
مقوّم نجاح وازدهار، وماذاك في رأيه إلا متاجرة  
بالمقدس

هكذا الدين كان غلاً علينا

وغلالاً لهم تفيض بخير

ذاك ثباتُ الهُجاء في مسخ دين الل

« والناس في خداع ومكر (38)،

فهمّ عنده دعاة موت، وهم رمز الانتهازية،  
وخطرهم على المجتمع فادح:

هكذا قادنا لموت بطيء

من نُستقيم هدأة الأنام

وحصونا من كلّ شرّ تقينا

ومصاييح هُدُنّا في الظلام

سلبونا حياتنا ونهونّا

أن نُغير الحياة أدنى اهتمام

قتبنا خداعهم فاتخذنا

باسم ما قد دعوه بالإسلام (39)

الغرب حولك بيني الملك يرفعه

لا يسأم السعي في حلّ وفي ظعنٍ  
وأنت تذهل من أعمال قدرته

في السرّ منك وتخفي ذاك في العلن

فتغمض العين إنكاراً لما شهدت

وتُفرّق الحسن في غيبوبة الوسن

وتعبد الوهم في تقديس أخيلة

كما يقُدّس صخرًا عابِثاً الوثن (31)

ويرى الشاعر الناس صرعى بجهل قاتل شرس  
لم يقاومه من سقامهم «زعمائنا» ويقصد المثقفين  
التونسيين من شيوخ الدين الزيتونيين ومن حُرّيجي  
السربون:

واها لشعب لم يلق متصراً

من أمّله غير من يقضي به وطراً

... الجهل يصصره والفقر يأكّله

وأرضه تتجّج الأرزاق والدرا (32)،

فكُتِبَتْ بذلك على قومه الذلّة:

جهالتنا يا قوم! أختت رؤوسنا

وخيتت العقبي وصبت مصائبنا

... وساد علينا الجهل واسودّ يؤمنا

ويذل وجه العيش أصفر شاحباً (33).

لذلك لم ير للنهوض إلا سبيل العلم:

إذا ما أردنا أن نناك الرغائب

فليس لنا غير العلوم مطالباً (34).

فالعلم عنده «قوة تفتح مغالق الغيب لتذلل  
الطبيعة للإنسان في حسبها ومعناها فيتجّج رزقه  
وهناءه بسعي ظافر» (35)

ولعل قصيدتي 'ضحايا الماضي' و'إجاريات'، من أنصع تعابير الحداد عن تبرمه بالترشح من الدين عوض الاهتمام بأنواره الزكية ومبادئه السامية(40)، وفي هذا السياق، يشدد الشاعر التكري على خصومه الذين هاجموا الفكر المستير عاكفين على القديم البالي والتفكير السقيم ورموا من خالفهم بالكفر، فيقول في أسف :

حطّموا الفكر بالفتية ونادوا

بالرزايا لصادق التفكير

طوّقوا مالكا وساموا ابن رشد

سوم خشف بمحنة التكفير(41)،

ويقول منتقدا النظام التعليمي الزيتوني :

أشياخنا نصطفئهم هداة

وهم باسم هذا الهدى في اغتنام

أثاروا على الفكر حربا ضروبا

وسادوا بتلذذهم للإسلام

ونحو وصرف بيان بديع

وفقه أصول وعلم الكلام

يلوكرنها منذ عهد صباها

كما هي بالحرف طول الدوام

وهذا الجمود لديهم فخار

يُعدّ له النش من القطام(42).

وإصلاح جامع الزيتونة في نظر الطاهر الحداد قضية مصيرية ينبغي عليها مستقبل البلاد، وهي مقوم هوية، ومعنى وجود، وعامل استقرار أو شقاء يتحدث عنها فيقول: «هذه المسألة يجب أن يعتبرها التونسيون مسألة موت أو حياة إذا أدركنا أن هذا المعهد هو اليوم المعهد الوحيد الذي

يمكننا أن نحمي به جوهرا من الاندثار بإحياء لغتنا وآدابنا الصحيحة مع درس علوم الحياة فيه بلسانتنا، وقد ظهر اليوم أنه ليس بإمكان إدارة العلوم أو ليس في إمكاننا نحن أن نطالبها بجعل التعليم ناطقا بلغة الأمة. وهذا وحده هو ما يحول بيننا وبين القدرة على الحياة بذاتيتنا فإما أن نتعصم بالجهل ونموت وإما أن نضع أجزاء متناثرة في الغير كأنما لم تكن شيئا مذكورا. إنني أرى من أؤكد الواجبات أن يتجنب المفكرون في هذا الشأن أو من يُعهد إليهم بذلك كل ضعف أو تكتم أو مراعاة شخصية ما فالصرحة والصدق والإخلاص مهما كانت مجهولة القيمة عند بسطاء الناس أو المفرضين منهم فهي العلاج الأساسي لدائنا الويل وبعبارة موجزة يجب أن نضحي بأنانيتنا أو من أنانيتنا لمصلحة الأمة وسعادة البلاد فتضع الحق فوق أشخاصنا»(43). ووفق هذا التصور يعتبر الحداد أن من الماضي ما يتصل بنا صلة نفع بقي، ومن الماضي ما يتصل بنا صلة سحل حيات فيجب قطعه، والضرر عنده أكبر من النفع، ويعيب على بعض «النخب» الذين يحبون ماضيهم الجليل كما يحب الإنسان معبوده، لأنهم لم يفهموا -حسب رأيه- حداثته كما وقعت فيزداد تغلغلا فيهم واستعبادا لحياتهم(44).

وقد عدّد الشاعر مآسي الفهم المغلوط للدين الحنيف، ومن ذلك التواكل والقعود عن اتخاذ الأسباب، والامتسالم الساذج «للقضاء والقدر»، إذ يقول:

ويح قومي إذ كلما اشتدت الأرزاء

زأء قالوا على مراد الله

بينما الله يطلبُ السقي منهم

في ثبات يزيح شرّ الدواهي

وهذا لا ينصُرُ الأذلاء مالم

يتعالوا عن وضعهم للجباه (45)،

يقول في إحدى خواطره: «كان القضاء والقدر في صدر الإسلام منيعا للشجاعة واحتقار الموت في سبيل الحياة، ولكنه صار رمزا للجن والكسل والسكون لحياة الذل وخسة النفس ونحن نحب أن نقتل أسلافنا ولكن في طريق الموت لا في طريق الحياة» (46).

ومن ذلك أيضا التشييت بالمظاهر والأشكال دون إصلاح البواطن والسلوك، وقد عبّر عن ذلك بقوله:

فنتيلُ اللحى ونشدو بلكر اللّ

هـ فسي عمّة وطيلسان

بينما نحن للدنايا عبيد

نقتضيه بلهفة الظمآن (47)،

ويقوله:

فنتعلنّ الدين والتقوى مراوعة

ونعبد المال مهما قل أو كثر (48)

ويذكر الطاهر الحداد من مظاهر التوظيف الخاطي للدين إهمال تعليم المرأة وحجبها وراء الجدر فيقول:

وهذي فتاة الحجاب تراث

من الجهل والثيس مثل الركام (49).

من أجل ذلك نادى الطاهر الحداد التحبة الثيرة حتى تنتشل البلاد من حفيض الهوان :

أين صُحف البلاد أين الشباب

يزفع الشعب عاليا كالجبال

ما أرى في البلاد غير جبان

أو غبي أو عامل في التكال (50)،

يانشأة الحق كم ظنّ الزمان بكم

وما يزال فظلّ الشعب مندمرا

هيا ابزوا كني تنفذوا وطننا

يعيش أيامه في الدهر مختفرا (51)،

وهؤلاء هم أمل الشاعر في غدٍ

### 3- استشراف الحرية .

لا تدلّ قصيدة «بلا أمل» (52)، ولا قوله في قصيدة «حيرتي» :

يالت شعري مايتوي القضاء وما

أظنّ إلا كروبا تجلبّ الفرقا (53)،

أن شاعرنا فقد الأمل في الضياء الذي يبدّد ظلمة الاستعمار وأرزائه لآته الغائل :

إن الحياة ضئيلة \*\*\* إلا على المستبشرين

الواصلين لغير الإ \*\*\* نسان بالسني المين (54)،

فلقد كتب الشاعر قصيدة «أملتي» (55)،

وقصيدة «يايذر» (56)، وقصيدة «أحلام» (57)،

وقصيدة «الرجاء» (58)، وكما تدلّ العناوين فقلب

الشاعر مفعم بنور الثقة في غد أفضل تنكشف به

غمّة الوصاية والتخلف، ولعلّ شدة التألم والتوجع

التي كابدها الشاعر انبثق منها أمل ترتّم بشدوه

متشيا :

ودواؤنا في نغمة \*\*\* هي صيحة في الزاهلين

تحبي الإرادة في النفو \*\*\* من فتضوي للعالمين

وتصبّ في مستقبل \*\*\* لم يفتتح للعابرين (59)،

فالأمل عند الشاعر خير سند لمغالبة أزمة

الآني، يقول:

ياغابا عن ناظري بعيدا

لأنت بقلي سكتت وحيدا

أناجي بك الأشواق وهي تهزني

إليك فأحي في هواك سعيدا

وما هذه الغارات تغزو جوانبي

سوى شغل تذكى اللهب شديدا

فأنت سنى روحي وأنت يقينها

وخمرة أنسي إذ بقيت وحيدا

عذابي ويؤسي في سبيلك جنة

أغثي بها شعري إليك نشيدا(60)

ويغازل ضياء الكون متفائلا :

ياضياء الوجود أنت الأماني

مشرقات تهزنا للأمام

فيك ياتنور يقظة ورجاء

يملأن الحياة بالإنعام(61) ،

وليس طول الانتظار عنده إلا حافزا على المضي

في الإصلاح دون إكدها ولا إبطاء، إذ يقول في مقطع قصيدة «الخيبة» :

ولكنني مهما يكن لسْتُ يائسا

فلا بدّ للأفهام أن تبلورا

وإذ كان حتما أن يطول انتظارنا

فلا بدّ حتما أن نجد نصيرا (62)

وهذا هو التفاؤل بمستقبل تونس السعيد :

عوقيت ياتونس الخضراء بأبلدي

وحلّ ساحتك الإسعاد مبتسما

كوني على ثقة إنّ بنيك أولو

عزم نعيد به عزّا سما ونما(63) .

إنه الأمل الخفاق الذي لم يبارح فؤاد الحداد  
الملتزم بقوة العقيدة وراحة الضمير ولم يغادر هتافه  
بالصوت الذي رفعه غالبا وتمنى لو صرخ كالبركان  
الهائل صاه يزعم برعده جميع الذين مازالوا يغطون  
في نومهم غارقين في أحلامهم الضالة التي " جعلتنا  
في هذا العالم مثالا لسخرية القدر" ، ولقد كانت  
خاتمة امرأتنا في الشريعة والمجتمع خير تعبير عن  
نديم التفتة في الأبي إذ يقول : " أحيي بروحي الملتهبة  
وبأخائك العابد المستغرق آمالي في نهضة المرأة  
والشعب التونسي والشرق عموما . وإذا كنت أراها  
اليوم بعيدة في النظر فلاني أراها قريبة في اتحاد الألم  
والشعور والفكر ومائلة في العلم والتربية والتضحية في  
سبيلهما . ذلك هو سر خلاصنا من آلام الموت وانبثاق  
فجر الحرية الصادق" (64) .

## الهوامش والإحالات

(1) انظر منه: المجلد الثاني ط مطبعة العرب تونس

(2) طبعة دار بوسلامة للطباعة والنشر تونس 1963

(3) ط3 الدار التونسية للنشر 1985



- 4) ديوان الطاهر الحداد، قصيدة «بين مارق وخادر» ص 34
- 5) ديوان أغاني الحياة الدار التونسية للنشر 1970 قصيدة «تونس الجميلة» ص 25
- 6) الديوان، قصيدة «يا شعب» ص 39
- 7) ديوان أغاني الحياة، قصيدة «إلى الشعب» صص 250-251
- 8) الديوان، قصيدة «تكريم الزعيم» ص 48
- 9) فارز ملا. بين أفكار الحداد في شعره، وفي كتابه «مرآتنا في الشريعة والمجتمع» وكتابه «التعليم الإسلامي وحركة الإصلاح في جامع الزيتونة» وأفكار شبحه الشعالي في كتابي: «روح التحرر في القرآن» و«تونس الشهيدة»
- 10) الديوان صص 48-49
- 11) الديوان صص 52-53
- 12) الديوان صص 54-55
- 13) الديوان صص 56-57
- 14) الديوان، قصيدة «بين مارق وخادر» ص 35
- 15) الديوان، قصيدة «نتائج الميزان» ص 47
- 16) الديوان، قصيدة «الحياة» ص 56
- 17) الديوان، قصيدة «الذين» ص 66
- 18) العمال التونسيون وظهور الحركة النقابية، ط 1 دار صافاكس صفاقس تونس 1997 ص 35
- 19) الديوان قصيدة «مع صيري» ص 93
- 20) انظر ديوان أغاني، حياة حبلى في الشبيبة، إلى عرتي خطيب تغيل قد عرفنا ولم نجد من أزاحه، ص 4
- 21) ديوان الحداد صص 13-14
- 22) الديوان قصيدة «الماء» ص 101
- 23) الديوان، قصيدة «بين مارق وخادر» ص 34
- 24) انظر خواطر الحداد تحقيق وتقديم محمد أنور بوسينة، ط. الدار العربية للكتاب 1973 ص 64
- 25) الديوان، قصيدة «طال بنا النوم» ص 52
- 26) الديوان، قصيدة «ضحكنا الماضي» ص 78
- 27) الديوان، قصيدة «نصيحة لقومي» ص 54
- 28) الديوان، قصيدة «إلى أين؟» ص 80
- 29) الديوان، قصيدة «العلم أس التجاج» ص 50
- 30) الديوان، قصيدة «يا شعب» ص 39
- 31) الديوان، قصيدة «يا شعب» ص 40
- 32) الديوان، قصيدة «رمضان» ص 46، وقد ساهم كذلك مجاراة وتهكما، إذ أن «زعما الشعب» عنده هم الذين تكون حياتهم وسيلة منتمية لحياة شعهم فيدهود وتغنى أرواحهم وأفكارهم بورا يستهني به، وهم الذين ينكرون حقوقهم الشخصية ومكاسبهم وروابطهم العائلية إذا كانت تعوقهم عن عملهم الذي تحلفوا من أجله. انظر خواطر الطاهر الحداد صص 74-75

(33) الديوان، قصيدة «المعلم» صص 60-61
(34) الديوان، ص 60
(35) الحواطر ص 47
(36) الديوان ص 64
(37) الديوان، قصيدة «الدفين» ص 67
(38) الديوان، قصيدة «شعابا الماضي» ص 77
(39) الديوان ص 79
(40) انظر الديوان صص 74-81 / صص 82-85
(41) الديوان، ص 75
(42) الديوان، قصيدة «ظل الموت» ص 70
(43) انظر : التعليم الزيتوني وحركة الإصلاح في جامع الزيتونة ، تقديم وتحقيق محمد أورد يوسفية طر. الدار التونسية للنشر 1981 ص 35
(44) انظر الحواطر صص 42-43
(45) الديوان ص 79
(46) الحواطر ص 28
(47) الديوان ص 82
(48) الديوان، قصيدة «زعماؤنا» ص 63
(49) الديوان ص 69
(50) الديوان، ص 79
(51) الديوان ص 65
(52) الديوان، صص 96-97
(53) الديوان صص 98-99
(54) الديوان ، قصيدة «العناد» ص 102
(55) الديوان صص 106-107
(56) الديوان صص 108-109
(57) الديوان صص 110-113
(58) الديوان صص 114-116
(59) الديوان ص 102
(60) الديوان قصيدة «أبلي» ص 106
(61) الديوان، قصيدة «أحلام» ص 113
(62) الديوان، ص 59
(63) الديوان، قصيدة «تكريم الزعيم» ص 49
(64) امرأتنا في الشريعة والمجتمع ص 219

# شعرية التفاصيل ملمح من ملامح الشعر التونسي : «دعني أمتلي بك» لعبد الرزاق المسعودي مثالا

عبد التادر عليمي / جامعي، تونس

## على سبيل المدخل

المستطِن قصائد الروائي والشاعر عبد الرزاق المسعودي التي تضمّنتها مجموعته الشعرية الأولى «دعني أمتلي بك»، الصادرة سنة 2011، إبعث إصداره روايته «أجمل الذنوب» (مسيرة مكان) 2007، يلحظ عمق احتفائه بالسيط، العادي والجزئي من مظاهر الحياة: قهوة الصباح، زخات المطر «تفسل الروح»، رائحة الأرض بعد أن تكفّ السماء بكاءها، مضاحكة طفلة صغيرة لا نعرفها، استلاف الجرائد عند السفر. وكل مظاهر انتزاع الصور الواقعية الصارخة من مألوف الحياة اليومية: كل ذلك يبدو عند الوهلة الأولى شائنا «غير شعري»، ولكن متى تسنى القبض على تلك التفاصيل بأصابع ملتهبة، متى أمكن تطويع بدايتها إلى أسئلة حارقة وحيرة، أصبح الشأن «شعرياً» واصطبغت العبارة بلون الحلم الجميل. إن قارئ نصوص المجموع الشعري، يكشف محورية هذا

الشّئال، إذ يتلبّس الشاعر كأن لا أسئلة أخرى، وإن وجدت فضمن نفس المدارات: بحث دائم عن الذات الضائعة، تقصّ لغورها في إطلاقيتها الانشائيّة، ونشيطيّين جملة من المفاهيم المبهمة: الخير والشرّ، الحب والكراهية/ الجمال والقيح/ الواقع والحلم... ما يحيل بصفة مباشرة إلى كينونة الإنسان وإلى صراعه الأبدي مع واقع كالقضاء ويمكن كالعدم.

لذلك، يمكن القول إنّ النزعة الواقعية التي صبغت نصوص المجموعة لم تحجب عمق القضايا المطروحة، بل وعمق التأمل والتوغّل في السؤال، وقد رأينا أن تجري البحث ضمن مستويين أساسيين غايتهما استنطاق قصائد هذا المجموع الشعري بما يؤكد ما ذهبتا إليه من أنّ شعرية التفاصيل تمثّل - في جانب من جوانبها - ملمحاً هاماً من ملامح الشعر التونسي وستصرف عنايتنا في المستوى الأول إلى تجليات الواقع في علاقته

مؤكدًا أنَّ الفنانة التونسية الراحلة (ذكرى محمد)، ستبقى رغم الموت «لغزا وأسطورة»، معتبرا بعض محاولات التعتيم على منجزها الفني ونسيان إبداعاتها الغنائية جريمة في حق الفن - بوجه عام - والوزر لا يتحملها التونسيون - بوجه خاص - إنما الأمة العربية جمعاء.

يقول: «...فاغفري جرمنا / إننا أمة/ تُمنع في مديح الباب/ وراسخة في اغتيال الغزال/ وراسخة في مديح الثعالب/ وراسخة في اغتيال الجمال...» (9). ممرضا بالأغاني الهابطة و«أشباه الفنانين» الذين يسيطرون على واقع الفن العربي، متناسلين كالفقاع، مالتين قنوات التلفزيون والفضائيات: «... في كل يوم / تُطل علينا من / التلفازات شعابين / غربان، مستنقعات... / يقولون هم صاحبو أغنيات جميلة / وفي كل يوم مئات المنكب / تشذ إلينا الرجال...» (10).

وإحدى أن الشاعر قد آذاه انقلاب القيم الفنية، فالعلاء على إعتباره نوعا فنيا أصيلا - قد وقع - بحسبه - تحت طائلة الموجود (الكومي، والمتدهور) من القيم، وأصبح مجرد سلعة تروج شأن السلع الاستهلاكية الأخرى.

وتوصيف الواقع شعرا، لا يقف عند الحدود المشار إليها، فمما يؤكد انغراس الشاعر في تربه العربية (بعد المحلّية)، انفتاحه على قضايا وأحداث ألصق بالوجدان العربي، من مثل حادثة «اغتيال» الرئيس العراقي السابق صدام حسين، يقول، واصفا بسلته ورباطة جأشه لحظة سبق إلى المقصلة: «إلى الله كان السفز / شدّت الرجال إلى / إلى / الله مُستأسداً، وثاقاً، مشربثاً / أنت إلى جنة الخلد تفضي / وهم في سقر...» (11).

وجلّ ما ورد في هذا النص انطباعي، عاطفي

بالتص عتبة ومثا، أما المستوى الثاني فسنخصه لدراسة شعرية الذات الحائرة في اتصالها بمفهوم الشعرية - من ناحية - واتصالها بتجربة الشاعر - من ناحية ثانية -.

## I - تجليات الواقع : العين الكبيرة

نتطلق في معالجة هذا العنصر مما نعتقد في بداته: عمق الصلة بين الفن والواقع، إذ الفن «أسلوب في رؤية الكون» على حدّ عبارة لوسيان قولدمان (1)، بل «يعكس الحياة» كما أكد برشت (2)، وعلى الجملة فثمة من يقول باستحالة الحديث عن فن خارج واقع الحياة (3)، رغم تضارب المواقف واللغظ الكبير الذي أثير بخصوص هذا الشأن (4). ولكننا لن نعد في هذه الورقة إلى التفصيل النظري الذي يمكن أن يترلق بنا خارج حدود القراءة، لن نعد إلى ذلك، محاولين - في المقابل - مساءلة ما اصطلاحنا على تسميته بـ«تجليات الواقع» في ديوان «دعني أسمع بك»، مركزين بداهة على مظاهر توصيفه واحفاله بـ«الرموز» ثم، على ما اصطلاحنا عليه بـ«ثقافات استحضار الجزئي من الذاكرة إلى الشعر».

### 1- توصيف الواقع شعرا، أو الاحتفاء بالرموز

تدرج في هذا السياق جملة من النصوص استمدّها الشاعر من معاشة الأحداث الواقعية، منها: «ذكرى ذكرى» (5)، و«البطل منتظرا الزيدي» (6)، و«مرثية في سيد الشهداء» (7)... وكلّها مثّلت «مثيرا» شعريا استفز المسعودي فكتب في محاولة الاحتفاء بمن اعتبرهم «رموزا» في الفن والسياسة والتضال: «بكى التخلّ لقا / رحلت، بكى/ البحر، والأغنيات / بكى، سنبلة القمح/ ناحتا/ وطوفان حزن على الزوج سأل...» (8).

الأمير / أنت متقلنا / وفارسنا الأخير...» (15).  
معتبراً (منتظراً الزبيدي)، «مفرداً بصيغة الجمع»،  
فهو المعبر عن وجدان الأمة، بل هو «فارسها  
الأخير» (16).

## 2- تقانات استحضار الجزئي: من الذاكرة إلى الشعر

إن الشاعر لا يكتبني - ههنا - بتوظيف آليات  
السر أو التوصيف في سياق استحضار «الحالة»  
أو «المشهد» بل إن أسلوبية التعبير تنكشف في  
هذا السياق عن فضاء استقطابي للمحالة عبر محاولة  
استجلاها - بكل حيويتها ومضالها - من حيز  
الذاكرة إلى فضاء الشعر. ولتحقيق هذا الغرض،  
يسخر عدسة كاميرا مهتأة بدقة وحرقة، حتى تكون  
«عينه الكبيرة» التي تلتقط الأحداث وتصورها من  
كل جوانبها وعلى اختلاف توليفاتها، إذ قد يكون  
فضاء الحدث متغلقاً ومحدوداً، ولكن الأحداث  
تتبع بشكل انسيابي: «فأصلي صغرى، نعيشها  
عند المني: شيخ يقشر أنثى / بعينين مكدودتين  
/ أسلاف الجراف عند / انتصاف المسافة أو /  
مضاحكة طفلة تملأ / الحافلة بالصراخ / لتنجو  
من القلق والضجر...» (17).

ما يجعل الشاعر شاهداً من جهة، ومشاركاً  
فاعلاً - على نحو مركب - من جهة ثانية. ولكن  
«الفاعلية المركبة» - ههنا - لا تؤثر في انسيابية  
الأحداث وتدفقها العفوي، إذ تعرض في شاشة  
الكتابة بأقصى ما يمكن من حيوية ووصل طريف  
بالواقع. ولكن هذا التزوع لا يمنع من تأطيرها  
و ضبطها ضمن تقانية مخصصة تحافظ على  
هندسة التشكيل الداخلي للقصيد والانتماء إلى  
جنس الشعر بناءً ومعنى: «...الحدائق خالية/  
والمقاهي تنوُّس / وغارقة في الضجر / ساعي  
البريد يمرُّ / قاتورة مبهمة تحت / باب البيوت

يصوِّر هول الفاجعة، ودقة لحظة التشقي ومبلغ  
التأسي على من اعتبره «ضمير العروبة»: «فوا  
أسفاً / على أسد حاصرته / الثعالب من كل  
صوب وشئت فيه رُعاة البقر / ويا سيّد الشرفاء  
/ وسيد من كان حراً / أنت عزاًونا / أنت ضمير  
العروبة / وسهم بقلب العدو استقرّ...» (12).

هكذا إذن، يستلهم عبد الرزاق المسعودي الفن  
من الواقع، يتضافر بصره وبصيرته لالتقاط ما يمكن  
أن يؤسس للأصيل والمحيل، غير مستكفب أن  
يكون الشعر أداة توثيق للواقع وشاهد على العصر،  
شأنه في ذلك شأن التاريخ ووثائقيات السينما.  
يقول شعراً بشأن حادثة قذف الحذاء الشهيرة التي  
أنهاها الصحفي العراقي (مظفر الزبيدي)، مستهدفاً  
وجه الرئيس الأمريكي (جورج بوش الابن):  
«نحن نحبك يا حبيبي / ونحب حبك للعروبة  
/ فلك دموعنا إن أردت / لك التحية والشهادة /  
ولنا القصيد / نعدّه بيتاً لك / ولنا الوفاء / فأضرب  
عدوك / بالحذاء وبالحذاء وبالحذاء...» (13)  
مرتقياً بها من إطارها المحدود - على  
اعتبارها ردة فعل فردية - إلى حدّ اعتبارها حرباً  
شعواء، وغزوة عرب للأعاجم تساوت فيها القنابل  
بالحذاء: «أضرب عدوك بالقنابل / بالقذائف،  
بالحجارة، باليدين / وبالحذاء / أنت أشجعنا  
وأشرفنا وأرجلنا / أنت سيدنا الأخير، مبدّل  
كالأنبياء...» (14).

ولا يخفي ما في ذلك من تصعيد (بالمعنى  
النفسى): واقع عربي مهزوم، انقسامات، تشظ،  
سقوط مدوّ لزعامات مثّلت لما اصططح عليه به  
«البعث» و«القومية»، و«العروبة»، و«الوحدة»...  
ولكنّ المقولات جميعها أسقطها الواقع ولفظها  
الحلم، فلم يبق للشاعر إلّا اللجوء إلى الاستعارة  
يحتسي بها: «أنت في ليالينا الكتيبة ضياء / أنت

/ ويمضي كلص / الشمس شاحبة / ويقايا مطر /  
/ من الليلة الفارطة / تلفها أغبرة وجرائد طائشة /  
وعجاج... (18).

والطرافة واضحة في المقطع السابق: صورة الساعي الذي يمرر فاتورة مبهمّة، ثم، «يمضي كلص»، ولكنّ الشاعر لا يقف عند حدود هذه الجزئيات في الزول بالشعر من سماء المثاليات إلى واقع الماديّات، إنّهُ يبحث في الذاكرة أدقّ التفاصيل: «تفاصيل صغرى نعيشها عند السفر: نأفّ أنثى جميلة، / سائق الحافلة وهو / يلعن كلبا يشق الطريق / جسد كالكمّنتج ملقى على المقعد / كم نوذّ الجلوس إليه / لنعطيه كلّ العمر... (19).

ما يؤسّر لما يمكن الاصطلاح عليه بـ «شعرية التفاصيل» والجزئيات. يُجهد الشاعر ذاكرته للاستحضار، ولكن استنادا إلى قوانين وآليات مخصوصة تمثلها قواعد الفنّ الشعري. عبر إنشاء علاقة حميمة بين انتقاء الأجداد / من الذاكرة وإخضاعها لوعي الحال الراهنة في الكتابة، ولعلّ بعبارة أدقّ- وعي الحال الشعريّ: إنّ الأحداث المستدعاة من مكنز الذاكرة - ههنا - مقصودة، غايتها الأساسية، التأسيس لنصّ شعري يحتفي بالتفصيلي والهامشي والمختلف مع كلّ ما يعنيه ذلك من تتبّع الوجود اليومي العارض في تفصيل دقيق. والشاعر لا يكتفي باستجلاب الجزئي من الذاكرة إلى الشعر، فحسب، بل يحاول التأسيس لما اصطّلحنا عليه بـ «شعرية الذات الحائرة».

## II / شعرية الذات الحائرة

ما المقصود بـ «شعرية الذات الحائرة»؟ ولماذا اخترنا هذا التركيب المخصوص في محاولة النفاذ إلى نصوص المجموع؟ وما جموع التعبيرات التي

يمكن أن يوحى بها متعلّق «الشعرية» المضاف إلى «الذات» على اعتبار أنّ بلاغة الشعرية من بلاغة متعلّقا أي المضاف إليها؟ ثمّ ألا يستوجب هذا الجمع بين المتعلّقين إجراء مدخل تأطيري لمقاربة أولهما، على اعتبار أنّ مصطلح «الشعرية» مصطلح إشكالي بالمعنى المفهومي، ثمّ على اعتباره حاضنا لجماع خواصّ الشعر وواصفا لطبيعته؟ وهل يمكن التفاضلي عمّا تمثّله خصوصيّة تجربة الشاعر الانسانية بكلّ ما يمكن أن تحيل عليه- ضمنيّا- من معاني التضجّ والمراس والتميّز وعلى اعتبارها قادحا يدفع إلى الوقوع على المستفزّ والمبهم والإشكالي؟

### 1 / الشعرية مفهوما :

لا تتحدّد غايتنا -ههنا- في استعراض مجمل المفاهيم التي أسندت لمصطلح «الشعرية» أو التوسّع في التأطير النظري، إنّما غايتنا الإشارة إلى أنّ أهمّ التعميمات بالنظر إلى ما أشرنا إليه من اعتماد «الشعرية» مدخلا لتجربة الشاعر ومساءلة «ذاته الحائرة»، لذلك نقول عنها أنّها: نواميس ابتناء النصوص وآليات اشتغالها، وهي في الشعر، «قوانين الإبداع المتصرّفة فيه، ومحاولة إدراك الضوابط القنيّة التي ينضبط بها... (20). ويتّصل المفهوم بمعاني الصنع والخلق والإنشاء، كما يتّصل - تبعا لذلك- بوجوه سياسة القول في العمل الأدبي، ومرتكزة المغايرة، فلا شعرية بلا مغايرة، إذ لكلّ شعرية توصيف وتوظيف (21)، وهو ما يعني، اختيار سياسة القول في العمل الأدبي، فالحديث عن آية شعرية يطرح -بالضرورة- قضايا تتعلّق بالمفهوم الأساس (الشعر) وتقنياته التعبيرية (22)، ومؤدى الشعرية ما به يكون الشعر شعرا . كما تجدر الإشارة إلى

أنّ المصطلح ترجم من مقابلته بالعربية (الإشكالية) أو (الجمالية)، وعَرَّبَ أيضاً بـ «البوتيقا»، عن المصطلح اليوناني «poietikos».

## 2/ الشعرية في علاقتها بتجربة الشاعر، أو الانفتاح على الإشكالي:

كتب عبد الرزاق المسعودي الزبانية قبل انتقاله إلى كتابة الشعر (23)، فعلام يدل تنوعه الأجناسي؟ هل ضاقت فسحة الرواية، فلم يجد غير الشعر ملاذاً للتجريب، أم مثل الشعر «كوة» إضافية أراد أن يطل منها على العالم، مشكلاً جملة من تصورات مغايرة وفضاءات تختلف عن المألوف؟

إنّ الشاعر يرتب الأبيدية في غنائية جديدة وأنشاق مشرعة على الغريب من الأسئلة: «كيف لي / أن أكون ملاكاً / وأعلم أنّ / ثلاثين عاماً / مضت في مهبط الخطأ / ... من زمان / أفش عن / وطن يحتويني / وعن لغة لم تحب / إنما كان / غير الأول / ودرب يفرح في / الأيّام حتى امتلا ...» (24). معبراً عن مبلغ قربته وتوحيده، في ظل واقع اضطرب فيه القيم، وأصبح فيه "للحب عيد، وللكره عيد وعيد وعيد" (25). يقول: "زمان / ومستوحى فيه قلبي / كذنب / ترقصه طلقات البنادق / من كل صوب / ويمضي إلى حفته / في الفلاة وحيد / ...» (26).

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ المجموعة موضوع القراءة قد حوت نصوصاً عديدة مجتمعة لحيرة الذات الشاعرة، منها هذا المقطع من قصيدة «كيف لي ... 19»: «... السماء البعيدة / لا تعطي إلا / الغموض و إلا / المزيد من الأسئلة والظلمة. / فطوبى لمن / كان مثلي / وطوبى لكل الذي / إنّ أنا شئت لم يشأ / ...» (27).

وعمّا عتق تصفّح الشاعر وتأسيه، ما اكتشفه بعد فوات الأوان:

«ضاع عمري / ومطفأة سنواني / يريقي خبا مثل / زهرة لوز تدحرجها / الريح نحو الخلاء / وكلّ القصائد مقفلة والقلوب / ...» (28).

وجماع الصور في المقاطع السابقة، تتأسس على معاني الضياع والوحدة والحيرة، بل والموت، تختزلها ملفوظات يتداعى بعضها عن بعض: (مستوحى - وحيد - الخلاء - الغموض - الظلمة - القلوب المقفلة - السنوات المتقطعة)، لتعضدها أفعال تحيل على ذات المعاني: (ضاع - خبا - مضى ...)، فتحتشد جميعها مكونة صوراً رئيسية وفرعية، لتلتئم في ما بينها مجسدة ما اصطّلحنا على تسميته بـ«الذات الحائرة» بل، ومؤسسه لبعض الانزياحات الطريفة المعيرة عن رهافة الحس الشعري، إضافة إلى كونها قائمة على «تصور إجمالي» لمعنى الصورة الشعرية يجعل منها «هيئة تثيرها» النكسات الشعرية بالذات، شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة ونغسية في أن» (29).

ولعلّ المقطع التالي - إضافة إلى المقاطع السابقة - خير معبر عن هذا التمشّي: حياتي / حياتي التي / هرولت مثل لص / تطارده الشرطة في الخلاء / حياتي التي / انطقت في الحانات / كسجاجة رثة مهملة / ... (30). ما يعني أنّ ما اصطّلحنا على توصيفه بـ "شعرية الذات الحائرة"، لا يمكن أن يتأقّل إلا عبر "تصوير" تلك الذات في مختلف تجلياتها والتوشل بالاستعارة تارة والتشبيه تارة أخرى، والمحافظة في كل ذلك على ما تتضح فيه العلاقة بين الأطراف، ممّا لا يخلّ ويمدّد التناسب المنطقي بين الأشياء ويحفظ تمايزها واستقلالها. أو ليس الشعر - في

## خاتمة :

انتخبنا لهذه القراءة تجربة الشاعر التونسي عبد الرزاق المسعودي، وأعلمنا النظر في مجموعته الشعري «دعني أمتلئ بك»، ودرسنا تحديدا تجليات الواقع، ثم ما اصططلحنا عليه بشعرية الذات الحائرة.

وقد سعينا في كل ذلك إلى التفصيل، فعرضنا في العنصر الأول كميّات توصيف الواقع شعرا ومختلف مظاهره، سواء من خلال احتفائه بالرموز (ذات المرجعية الواقعية)، أو استنادا إلى توظيف تقانات مخصصة (استجلاب الجزئي من الذاكرة إلى الشعر). أمّا في العنصر الثاني فسعينا -بذء- إلى الوقوف على مفهوم الشعرية بالنظر إلى اعتقادنا في سيادة هذا المفهوم على مجمل أشعار المجموع، ثم في اتصاله الوثيق بتجربة الشاعر المفتحة على الإشكالي من الأسئلة والمظاهر التي عبر عنها بالرمز والإيحاء تارة، وبصفة مباشرة تقريرية تارة أخرى. وكانت لغته الشعرية في كل ذلك لا تنظم على وصف الشيء، بل تسعى إلى تعيين تأثيره. وهو ما يدفعنا إلى الاعتقاد أنّ ديوان «دعني أمتلئ بك»، ما هو إلاّ لبنة أولى من لبنات «مشروع» شعري متكامل يسعى صاحبه إلى تأسيسه وترسيخه في إطار المشهد الشعري التونسي عموما.

أصله-“ صناعة وضرب من النسيج، وجنس من التصوير” (31).

ومما عمّق افتتاح مجموع “دعني أمتلئ بك” على “الإشكالي” في علاقته بالذات تأكيد الشاعر في أكثر من موضع على مدى ألمه وتوجّعه يصّرح قائلا: “... أنا كتيب متعب/ فكان في قلبي سؤالا قاتلا وملامة/ وفجيعة وكان/ في قلبي جنازة وكان/ أوطاني البكاء/...» (32).

وما تواتر التشايبه وتألفها فيما يمكن تسميته بـ“الإنسداد الشاذ”: (كان في قلبي جنازة/ أوطاني البكاء)، إلاّ بؤابة مرق منها الشاعر للحديث عن توتر العلاقة بين هذه الذات وبين الواقع: «.../ لم أعش يوما سجين الواقع اليومي/ عشت محفلا بأخطائي/ ماصيا في فكرة التهديم دون هودة/ أعلو على الوقائع، أففز/ فوق ما يبدو مهّما ولازما /...» (33). ما يعبر عن تبرّمه بـ “العادي” و“اليومي” و“البدهي”، واحتجته بالشعر كإلانة وسكنية وحياة. فالقصيدة وجها تمثل الاملداه الطبيعي لمعيشه الأرضي القاسي، وهي وخدما -أيضا- القدرة على إلغاء المسافة بين الكتابة فعلا اعتباريا وبين موجودية الشاعر المتعنّية واقعا.

## الهوامش والإحالات

- (1) غولدمان (لوسيان): «الواقعية في القرن»، ترجمة مجاهد عبد النعم مجاهد، بيروت 1987، ص 27.
- (2) برشت (برنولت) «المنطق الصغير في السرح»، ترجمة، أحمد الحنو، مجلة الآداب الأجنبية، لعدد 2، تشرين الأول، ص 149.
- (3) يلحاحوب (حورح) «القرن والحياة الاجتماعية»، منشورات اجتماعية، باريس 1973، ص 7.
- (4) للوقوف على تصارب الموانع بخصوص هذه المسألة، يمكن الرجوع إلى أعمال نظرية عديدة نذكر منها: «الآداب في علاقته بالنظم الاجتماعية»، مادام دوستال (ت 1817).

De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales Mme de STAEL



«العنّ والتصوّر للمادي للتاريخ»، جورج بليخانوف (ت 1918).

L'Art et la conception matérialiste de l'histoire. George PLEKHANOV

«الفنّ والمجتمع»، جورج لوكا تش (ت 1971). Georges Luckas . Art et société

(5) ديوان «دعني أمتلئ بك»، المقاربية لطباعة وإشهار الكتاب، ط 1، 2011، ص ص 46-48

(6) «دعني أمتلئ بك»، ص ص 49-51.

(7) نفسه، ص ص 52-54.

(8) نفسه، ص 46.

(9) م، ن، ص، ن.

(10) نفسه، ص 47.

(11) نفسه، ص 52.

(12) نفسه، ص 54.

(13) نفسه، ص 51.

(14) نفسه، ص 49.

(15) نفسه، ص 51.

(16) التعبير للشاعر، ص 51.

(17) «دعني أمتلئ بك» ص 62.

(18) نفسه، ص 80.

(19) نفسه، ص 61.

(20) للوقوف على هذا المعنى، راجع مبروك ادعبي «في إشالة شعر عربي: مقاربات وقرارات»، دار محمد علي للنشر بصفائس، مركز النشر الجامعي، تونس 2006، ص 36.

(21) حمادي صمود، محمد لطفي البوسفي، هشام البرحي، محمد فريخ، عبد الله صولة «دراسات في الشعرية (الشابي نموذجاً)»، بيت الحكمة، تونس 1998، ص 6.

(22) فصل (ملاح) «أساليب الشعرية المعاصرة»، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1995، ص 11.

(23) «أجمل الذنوب، سيرة مكان»، ط 1، المقاربية للنشر، تونس، 2007.

(24) «دعني أمتلئ بك» ص 33.

(25) التعبير للشاعر، ص 45.

(26) «دعني أمتلئ بك» ص 42.

(27) نفسه، ص 34.

(28) نفسه، ص 66.

(29) للوقوف على هذه المعنى، راجع عبد القادر الزباعي «الصورة في النقد الأوروبي»، «المعرفة»، العدد 204، 1976، ص 30.

(30) «دعني أمتلئ بك»، ص 20.

(31) عبد الملك مرتاض، «الصورة الأدبية: الملمعية والوظيفية»، «علامات»، آخر 22، مجلّد 5، ديسمبر 1996، ص 170.

(32) «دعني أمتلئ بك»، ص 40.

(33) م، ن، ص 78.

# ديوان «يتغمّدي بالنشيد الرّماد» للشاعر التونسي محمد علي الهاني : الهمّ الذاتيّ صدى للهمّ الجماعيّ قراءة في بنية الصّورة وسيميوطيكا النصّ

مصطفى عطية حمّة / جامعي مصر

المنشئة في ثنائيل نصوص الديوان، وهو يعكس في قوتها إلى الرؤية التي يرومها المبدع، وهي هنا لا تفصل عن همّ جمعيّ، يتجاوز الفردانية والذاتية التي باتت شائعة في النصوص الشعرية المعاصرة، تعيدنا إلى الخطاب العروبي / الوطني الذي كان سائدا في سني الخمسينيات والستينيات، متناغما مع المد القومي آنذاك، وهو خطاب كانت المباشرة عنوانا له لحفز الهمم، ومناصرة الثوار. وعندما انكسر الثوار انكسر الخطاب بدوره، وكفر به ناعقوه، فمن الطبيعي أن نجد الفرق في الذاتي والترجيبي واليومي ظاهرا في أشعار العقدين الماضيين.

محمد علي الهاني، يصير ومعه كل الحق في تبني الهمّ الجمعي العربي، والهمّ الوطني المحلي، ويمزج بينها لتقرأ توحدا في الذات الشاعرة مع الذات الجماعية، وبعبارة أخرى، فإن شعرة هذا الديوان مكمنها إحساس

بصدّم محمد علي الهاني المتلقي منذ المرحلة الأولى في ديوانه «يتغمّدي بالنشيد الرّماد» (1) بشعيرة مختلفة، تعبّر عن مرحلة من نضوج التجربة، وتوجهها، وتشي بتمكّن لغوي، وبنية نصيّة بها الكثير من الجماليات الفارقة، ولا شك أن هذا الديوان يطرح الكثير من الرؤى مصحوبة بتشكيلات جمالية متعددة، تحتاج إلى تحليل نصّي، يمزج بين الرؤيوي والشكلاني ضمن قراءة واحدة، وهذا ما يجعلنا نفتتح القراءة بالوقوف على الرؤية التي هي قاسم مشترك بين نصوص الديوان، وهي رؤية لا يمكن استيعابها إلا بتحليل الجمالي / الصورة ومن ثم يتم تحليل البعد السيميوطيقي في البنية الجمالية.

**جماليات المزج بين الجمعي والذاتي :**  
إن الجمال النصي جزء أساس من الرؤية الكلية

التحدي - سوق الرقيق..»، وهذه تيمة أسلوية كانت سائدة في حقبة التغني بالأمجاد القومية، حيث كانت الشعارات لازمة لهذه الحقبة، فلا عجب أن يستعيدنا الشاعر بتركيبتها اللفظية.

إن نص «الأزمة» مفتاح أساس للولوج إلى الديوان، لأنه يلخص أزمة جيل كامل، لقب بجيل النكسة والانكسار، وشاعرنا شخصاً وعمراً وتجربة أحد أبنائه.

وهذا ما يبرر لجوء الشاعر إلى استخدام الشكل العمودي في بعض النصوص، حينما يتطلب الأمر صرخة واحتجاجاً، وعندما لا ينفع التعبير الرمزي ذو الجماليات المتراكمة في إيصال الرسالة، فيأتي القلب العمودي بموسيقاه، عالية الإيقاع، وتراكيبه عميقة التأثير مبلّغة الرسالة المبتغاة، خاصة مع موقف يدمي النفوس، شاهده الملايين وانفعلوا به، وهو مقتل طفل بين ذراعي والده، ووالده يستنجد ولا منجدة، إنه مقتل الطفل محمد الدرة، الذي انتهى التحقيق في إسرائيل إلى أن الولد مات في معازل إسرائيلية مع المقاومة الفلسطينية، وقد يكون رصاص المقاومة سبباً في مقتله، وكأنهم يخرجون السبب لنا كذبا وبجاجة، ويطلب منا أن نصدق مروياته، ونكذب حيواتنا، وهذا ما أبانه شاعرنا بقوله :

والوالد المذعور أخفى طفله

وأشار... لا ! هذا الصغير بلا يد

لم يرحم السفاح حقل جراحه

ورمي الفراشة بالسلاح الأسود

يا للطفولة من رصاصة مجرم

فصلت شذا عن وردة في المورد

إن الرصاصة ليس تقتل وردة

وإذا قضت فالعطر باقٍ سرمدي(4)

في إعادة قراءة الوعي العربي الجماعي، غير معترف بثلاثيه، بل يجعل جسده / ذاته ميدانا تتلاقى فيها الهموم العربية والوطنية وأيضاً الفردية. ولعل قصيدة «الأزمة» تظهر هذه الجدلية بين أسس تنوا فيه نأمل، وبين حاضر شهد تشظي هذا الأمل، ولكن تقدم الذات الشاعرة لتكون محاوراً لهذه الأزمة، يقول :

- أسبَحْ باسمك في زمن الصمت فوق رصيف

- الليالي على عتبات التحدي بسوق الرقيق

- وأشرد يا قمر الحزن في زمن العري كوكب

- ورفض بغابة عينيك حتى انطفاء البريق

- وفي زمن الموت أقرع ناقوس صوتي وحبل

- دمي أخطبوط يعلّق جسми الغريق (2)

فهناك ثلاثة أزمنة - في المقطع السابق - :

زمن الصمت، وزمن العري، وزمن الموت، وهي تشخيص لواقع الأزمة في عصرنا، فالصمت محصلة أولى لانكسار الأحلام، حيث يلوذ الصادقون به، فيما تفتتح أشداق الناعقين، أما العري، فهو اكتشاف أسباب التردّي، وهو يجعل في طياته إدانة لزمن كانت الشعارات تمنع إظهار الحقائق، ولزمن أن المعارضة مؤامرة، ومن ثم يكون الموت نتيجة حتمية للحالين الصادقين. ثم يقول :

وفي زمن البعث أركب برقي، أحط على

شفتيك ربيعا، وأعجن بالأغنيات دماغي؛

فيخضر لون المسافات عند الشروق(3)

أما زمن البعث فهو الأمل من جديد، واختار البعث لأنه بعد الموت كما هو معروف، وهذا يجعلنا نسأل عن ماهية زمن الموت الذي سبق البعث، إنه ليس موتاً نهائياً بقدر ما هو كيوّة طويلة، أعقبها بعث وأمل. وهذا الزمن ليس مجرد حلم ولا كلمات أمل مفقاة، إنها كدّ، ومزج الأغنيات بالدماء. ونلاحظ إسراف الشاعر في استخدام الإضافة اللفظية في هذا النص مثل تعبيراته: «لون المسافات - عتبات

والتاريخ، راسخة في أعماق النفس العربية بمأساة الإمام الحسين (رضي الله عنه)، حيث العدل في وجه الظلم، والاستشهاد في سبيل الحقيقة، وسيظل استشهاده علامة دامية في القلب المسلم، ويؤدي موته - بعدئذ إلى انقسام مذهبي كبير، وقد ذكر الشاعر المدينة المكان، ليستحضر الحسين والمأساة والألم، فيكون المكان عنواناً للدماء والشخص والانقسام. أما الدلالة المعاصرة، فإن كربلاء تحمل الجرح العراقي الذي ينزف في خاصرة الأمة منذ سنوات، لتختصر كربلاء المدينة المأساة المعاصرة بجانب المأساة القديمة.

البنية الجمالية في هذا النص تعتمد على تراكم الجمليات، وهو تراكم ناتج عن صورة المزيج، التي تتكون من مجازات متصلة، فالوجع - في السطر الشعري الأول - يستأنس ويستضيء بالصوت (أغنية)، وفي السطر الثاني: الصوت يتلون بالأخضرار، والأخضرار يلون الصدى وهو من مردودات الصوت وغير مرئي..، ليظهر النورس (بأنتر) يطير على جمر، وهو في النزاع الأخير إنها طوراً متراكمة، تثير الشجن، ويشكل طائر النورس الذات الشاعرة المحلقة بألمها.

تذكرنا هذه الجمليات، بحقية شعر الحدائق السائد في سني السبعينيات والثمانينيات وحتى منتصف التسعينيات من القرن العشرين، وهو ما يجعلنا نتعرف تاريخية هذه النصوص، أو أن الشاعر لا يزال متأثراً بهذه الحقبة بكل جمالياتها، وأيضاً بمراجعاتها الفكرية.

### سيميوطيقا النص :

لكل نص شفراته النصية Codes، التي تترجم توجهات منشئه، وتقيم شبكة من العلامات التي تعبر عن عالم المبلع، ومفهوم الشفرات النصية أحد المفاهيم الأساسية في علم العلامات Simiotics،

هنا بنية جمالية بها عالية النبرة، مباشرة الخطاب، تصف بألم، بمفردات التنديد والتباكي المألوفة مثل: السفاح، السلاح الأسود، يا للطفولة، مع صورة مطروقة نوعاً ما حيث شبه الطفل بالوردة، ولكنها - وهذا الجميل فيها- تجعل من المطروق إبداعاً، فتصبح الصورة ممتدة، وتكون ذات بعدين: بعد محسوس يتمثل في تشبيه جسد الطفل بأوراق الوردة، وبعد غير محسوس، يتمثل بتشبيه روح الطفل، وقضيته، ورمزية المشهد الدامي، بالعطر سرمدي البقاء، فإذا فني الورق/ الجسد، بقي العطر فواحاً.

ويصبح الهمّ حالة ذاتية، تمتزج بعالم قلعة الذات الشاعرة، وهو عالم مزيج من اللون والصوت والحركة والنبات، يقول :

وجعي يستضيء بأغنية  
والهديل اخضرار الصدى  
نورس في الهزيع الأخير من الجمر  
يقتات من بوح سوسنة  
ثم يقول :  
المواعيد متكلفة بالنباتيع

في كربلاء قمر  
والندامى انهمار الندى  
من نبذ الشروق  
لمن يتنفس هذا الصباح(5)

جاءت إضافة ضمير المتكلم إلى الوجع، وفي أولى كلمات قصيدة حملت نفس الجملة الأولى، لتجعل الوجع يتقل من حالة الجماعية إلى الفردية، ثم يصبح في المقطع الثاني حالة جماعية، لتكون بنية النص النفسية حوارية بين الذاتي والجمعي، وقد أورد لفظة كربلاء في إشارة تناسية / علامائية إلى همّ قديم وهمّ جديد، فكربلاء المدينة والموقع

والصمت والموت إلى زمن البعث، وبعبارة أخرى فإن «سما الفرح» يساوي: زمن البعث دلاليا.

أما البتان المتقدمان فهما يعبران عن النزعة الإيجابية التي تعيد الذات الشاعرة نفسها إلى العالم من حولها، مقرة في البيت الأول بأنه خارج من الإنهاك المشتعل إلى سماء البعث، موضحاً أنه غير آبه بأنياب الأعداء ولا المتخاذلين ولا بانعي القضية، فقد أثخن جسده جراحاً، فلن تضيره أنيابهم.

مفردتا الصورة : سماء، قوس فرح ؛ معبرتان عن المنطلق العلاماتي المتقدم الذي هو أساس بناء الصورة في الديوان، وأيضاً هي مفردات شمولية، تمهد لما هو قادم، حيث سيتم تفتيت الكونية، فقد استخدم الشاعر مفردتين الأولى تشمل الثانية، وإن كانت الثانية بها طبيعة عمومية أكثر، «قوس فرح وهي ألوان الشمس، ومنها ينبعث الضوء واللطف والظلام...» والسماء، وفيها للنجوم والكواكب والرياح والمطر... إلخ. وهذا ما سترصد في كلمات النصوص.

### جدلية السماء والأرض :

تتطلب النظرية السيميائية لتلقي النص الأدبي المشاركة الفعلية للقارئ الذي ينام به دور الاستراتيجي والمستمرز للنص بصفته نسفاً موجهاً من التعليمات، وأنه لا بد من التعالق المؤكد والمستمر لمختلف مستويات مقاربة النص الأدبي، وهي مقصد المؤلف ومقصد العمل الأدبي، ومقصد القارئ، من منظور عمل سيميائي التلقي، وهذا يتطلب التكامل الممكن بين الاستعمال للألفاظ والتأويل لها(10).

وفي أولى العلامات الجمالية في نصوص الديوان، نجد الذات الشاعرة في جدلية إزاء هذا الكون / العالم / أزمة الأمة حيث يقول :

والشفرات السيميوطيقية : «هي أنظمة إجرائية تتكون من مجموعة من الأعراف المترابطة التي تحدد العلاقات المتبادلة بين الدوال والدلولات في مجال معين» (6) ومنها ما يسمى شفرات الفرد اللغوي Idiolects ويقصد بها «الاستخدام الفردي للغة بشكل خاص مختلف» (7).

أما شفرات إنتاج النص وتفسيره - Codes of textual production and interpretation فهي تصنف كنمط من أنماط الشفرة الأيديولوجية وهي المتضمنة في عمليات تكوين شفرة النصوص، سواء كانت شفرات مهمة أو تفاوضية (تبادلية) (8).

يمكن قراءة البناء الشكلي في شعرية هذا الديوان من منظور السيميوطيقا، حيث أقام شاعرنا قلعة مكتملة الأجزاء والجدران وهو يقرأ العالم من حوله، وأساس هذه القلعة رؤيته لأزمة الأمة (الصمت، العري، الموت) فهي ليست مجرد أزمة وقتية ولا مرحلية، إنها أزمة هوية ووجود ؛ أما أركانها فهي مأخوذة من المفردات الكونية الطبيعية : السماء، الشمس، والقطر والرياح والغيار والنجوم والكواكب... فكانه يقرأ العالم من حوله من علياء، وهذا لا يعني أنه قابع في برج عاجي، بل يعني أنه يرى الصورة أكثر اكتمالاً، ويرتفع بها إلى شعرية سماوية، بدلاً من دنوية أرضية مسفلة.

وهذا ما يطالعنا من القصيدة المفتتح، التي حلت محل الإهداء التقليدي فيقول :

خارج من لظى تعبي داخل في سماء الفرخ  
اغرزوا في أنيابكم إن جرحي قوس قرخ (9)

عنوان هذا النص القصير «سما الفرح»، والعنوان يحمل الدلالة الكلية المرادة في الديوان، فالسماء -كما ذكرنا- مفتاح الشفرة الجمالية في التصوير الفني، أما الفرخ فهي الرؤية الإيجابية في قراءته للعالم من حوله، إنها الرؤية التي تتجاوز العري

«وأظل سعيدا في المنفى، ألقى حتفي، وعلى قبري تثبت زهرة ماء، تشدو للفرح الآتي».

تبلو ملامح الكونية في المفردات المستخدمة : السماء والأرض، والأرض كوكب في السماء، وإن كانت لدى البعض مقابلة للسماء، حين نقف على ثراها ونتطلع إلى علياء، وتجد عناصر من الأرض منبثة، تكمل الرؤيا الكونية، تظهر في المفردات: بحر الظلمات (اسم قديم للمحيط الأطلسي في الذاكرة الأوروبية في العصور الوسطى)، والماء، وهو مشترك بين السماء والأرض.

إذن، جاء التعامل بين السماء والأرض في هذه القصيدة، من خلال الرؤية السيميائية، والتي تتوقف على جهد المتلقي في تفهم العلامات المذكورة. ويجدر بالذكر أن هناك تعاضدا مع الإشارات الواردة في الديوان، فعنوان هذا النص «الفرح الآتي»، وهو تكرر لما سبق ذكره عن سماء الفرح، خاصة أن القصيدة حافلة بالإشارات الحزينة عن النفي والصلب والموت، ولكنها تختتم **بأن ثمة زهرة ماء تشدو للفرح الآتي**، فهذا تأكيد للعنوان

### علامات السماء :

وهي متعددة، معبرة عن قلعة الكونية في النص، متفاوتة في الدلالة. يقول :

في دمي أنجمٌ

وسماءٌ من الياسمين

وفجر من الاعتناق

فإذا انتفضت في دمي نجمةٌ

وتطير منها الضياء

وضمت يدي فوق قلبي :

وقلت العراق! (12)

في المنفى أبقي مصلوباً

وسماؤك تمطرني

حجراً .. حمماً ... لعنات

والأرض الفتاحة

ترميني سنبله ذائبة

في قحط الفلوات

يسحبني حلمي خيطاً من عطر

أندرج قرصاً من لهب

أتردى في بحر الظلمات (11)

شاعرنا -بداية- خارج الجدلية بين السماء والأرض، فهو في المنفى، مصلوب، أي في حالة من الثبات بين الموت والحياة، فالصلب هنا إشارة للموت، بينما السياق يشي بأنه راقب ما حوله. ثم يتحول الضمير للمخاطب «سماؤك» وهو يعود إلى الوطن كما ذكر بعدئذ «أفكاً مسجى يا وطني»، فسماء الوطن طردت اللوات الجماعة، وقذفتها بأحجار وحمم ولعنات: وهي **هذونات** تجمع الحسي والمعنوي، فإذا كانت الأحجار - في تناص مع أحجار من سجل التي أبادت جيش أبرهة الأشرم قديماً - والحمم وهي نيران تنساقط من السماء من الكواكب، أما اللعنات فهي اللاحسي، في إشارة إلى الدعوات الدينية.

أما الأرض فهي المقابلة للسماء واقعياً، ولكنها تتضافر مع سماء الوطن نصياً، حيث ترمي الذات الشاعرة سنبله ذائبة، إذن، فالسماء والأرض نصياً هنا تختصان بالوطن، وتشيران إلى أن كليهما تطاردان الذات الشاعرة، وتنايان بهما عن أرض الوطن، فينسحب منقياً، مصلوباً، لا يملك إلا الحلم، وعلى حين يكون منقياً، يتدحرج حلمه لهيباً في بحر الظلمات، لذا يختم هذه القصيدة بأنه سعيد في منفاه، منتظراً أن يأتيه الفرح، فيقول:

ويقول :

قمرٌ توحد في دماء محمد

فتوهجت من جرحه شمس الغد  
وتشامت بين المآذن روحه

الله أكبر يا مآذن فاشهدي (13)

قمر توّج في دمالك فانتصب

نلت الشهادة يا محمد فاستعد (14)

يختلف المقطعان السابقان شكلاً، فالأول من شعر التفعيلة والثاني عمودي القلب، ولكن الجماليات تتقارب في كليهما، وإن مال الخطاب في النص العمودي إلى المباشرة، ولكنه اتكأ على مفردات الكونية. في المقطع الأول، تتصافر السماء وهي الحاوي لسائر المكونات الكونية مع مفردات تابعة لها: أنجم، نجمة، فجر، الضياء، ومن ثم يتهاوى من عليائها إلى الأرضي، حيث الجرح النازف في المشرق العربي - العراق إن تحليق الذات الشاعرة في الكونية، إجابة بالجسدي باستخدام لفظة (دمي)، بكل دلالتها العادية والمعنوية، ولتتسق في دلالتها مع جرح العراق، فكان دم الذات الشاعرة يحلق في السماء طلباً للرفعة ولكنه سرعان ما يتهاوى مع مسبب النزف على الأرض.

ونفس مفردة الدماء تتكرر في نص محمد الدرة، باستحضار دماء الطفل التي انتالت من الجسد، ولكنها خلقت مع الروح، لتعانق السماوي / الكوني وهو القمر الذي توحد، والشمس التي بزغت من هذه الدماء، لتشمخ الروح وتنبه وهي تصعد إلى بارئها. ونلاحظ أن لفظة قمر قد جاء عقبها إعلان، في البيت الأول قمر توحد في دماء محمد، وفي البيت الثالث قمر توّج في دمالك، ودلالة القمر بداية تحمل الضياء والأمل، في التعبير الأول، يتوحد

الضياء / القمر ليضيء النفوس المظلمة. أما في التعبير الثاني فإن توزيع الضياء القمري محصلة لتوحده.

تلاقي السماوي والأرضي :

لأن الأرض جزء من السماء، فجاءت علاماتها مكملة للكونية.

هل تذكر يا وطني .. ؟

كانت حبات الرمل شعوسا

في الأفق تلوح

سنبلة توهج في ذاكرة المذبوح  
عصفورٌ

بين الماء وبين النار يصيح

هل تكبر في قلب الطفل الريح (15)

هنا البكائية على الوطن، وهي تتجاوز الإطار الإقليمي الضيق إلى الوطن العربي الكبير، وهذا جزء من خطاب الأمة في عقود سيادة التيار القومي حين ذابت الحدود المصطنعة لصالح الوطن الكبير، والدليل على ذلك «حبات الرمل»، استخدام التعبير هنا له دلالة إيجابية واسعة، إنه يشير إلى المشترك المكاني بين الدول العربية، وبدلاً من أن تكون الرمال علامة على القحط والجفاف، تصبح علامة على الوحدة الجغرافية. وعندما يذكر «قلب الطفل»، فهو يستعيد طفولته، التي تربت على أمجاد قومية كبيرة، للأسف شهد شبابه انكسارها.

التقت في المقطع السابق علامات الأرضي والسماوي، فديدن الشاعر في الصورة الكونية أن يشير إلى عناصر السماء أو الأرض، وهنا يجمع العناصر في مزيج واحد، حيث ترى السماوي في المفردات : الريح، شمس. وكلتا العلامتين تنطلقان من السماء إلى الأرض. وإن استخدمنا هنا

## التناص علامة :

فقد حققت نصوص الديوان بكثير من العلامات التناصية Intertextuality، والتناص لها صلة وشيعة يعلم العلامات، فهو «يشير إلى تلك الصلات أو الروابط المتنوعة في الشكل والمضمون التي تقوم بربط نص معين بنصوص أخرى...، إن النصوص عموما تدين بالفضل للنصوص الأخرى أكثر مما تدين به لأصحابها أو صناعتها الفعلين» (18).

وهذا ما يجعل عبارات أو مفردات التناص علامات في حد ذاتها، لأنها تثير الكثير من المعاني والدلالات في النفس، كما يمكن أن تتحول لفظة أو تركيب إلى علامة داخل النص أو الديوان، وهو ما يسمى «العلاقة النصية الداخلية» أو «العلاقات داخل النص» (19).

لقد مرّ ذكر بعضها، حيث يكتفي الشاعر بذكر كلمة، تفجر في الذات المتلقية عشرات من الإيحاءات، مع توظيف سياقي جديد. يقول شاعرون:

طائر الفينيق إني عائد بعد الحطام

وجراحي الخضر شمس

ودمي القاني وسام (20)

فطائر الفينيق علامة تناصية على حضارة الفينيقيين التي قامت على ضفاف البحر المتوسط في بلاد الشام، وكانت ذات شأن كبير، وإن كانت حضارة سابقة على الحضارة العربية، ولكنها رافد مغذ لهذه الحضارة، وطائر الفينيق أيضا علامة أسطورية، فهو طائر في الأساطير الفينيقية بعد أن تحرقه النيران ويتحول إلى رماد تدب فيه الروح من جديد. ويضاف هنا إلى دلالات النصية دلالة جديدة، وهي شكوى الشاعر من انكسار الذات والحلم، فلم يبق منهما إلا الحطام، ولكنه سيعود، مضمدا جراحه بالكوني (الشمس)، مفتخرا بدمه القاني

بدلالة مجازية، تلتصق بالأرضي، فحبات الرمل كانت شموسا محققة في زمن الوحدة والأحلام، أما الريح فهي علامة أخرى على الحلم عندما يستوطن قلب الطفولة.

وأما علامة الأرضي فهي : حبات الرمل. في حين يكون التلاقي بمفردتين : الأولى «الأفق» وهو نقطة تلاق للسماء والأرض مع نهاية البصر، والعصفور، وهو طير أرضي يحلق في السماء الكونية. والعصفور المذبوح توكيد لحالة البكائية، ونهاوي الأحلام الكبرى/ الكونية، على حبات الرمل والسنايل المدماة.

ويقول أيضا :

شجرٌ يخلع الظل من لفحه

ويحاصر عشاقه بالنوافير

هذا الخريف يظللني .

هل تعود إلى الريح أشجارها ؟

هل تعود إلى شجري

نجمة من غباري؟ (16)

جاء التلاقي من خلال علامة أرضية ثابتة «الشجرة»، فجذورها تمتد في الأرض، وأفرعها في السماء، وهي علامة تراثية وتناصية، كما في قوله تعالى «إِنَّمَا نَزَّ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ تُؤْتِي أَكْلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ اللَّهُ لِلنَّاسِ لَأَمْثَالٍ لِّأَمْثَالِهِمْ يَذْكُرُونَ ﴿١٧﴾» وقد تجمع حولها علامات الكونية : الظل وهو فرع لضوء الشمس، والريح وهو علامة هوائية من السماء، تظهر في حركة الأغصان والأوراق، أما النجمة فقد انتسبت إلى تراب / غبار الذات الشاعرة، لتكسي بدلالة الأكم.



والمصاحبة عادة للتكرار، فقد جاء التكرار للمقطع الأول بمفرداته تقريبا مع تغيير في مفردة القافية في السطر الشعري الأول، وفي مفردة القافية في السطر الشعري الأخير، وفي كل تغيير دلالة مضافة ونلاحظ في مفردات السطر الأول، التي تلت التعبير «عائد بعد . .» أنها متدرجة في الدلالة من الأدنى إلى الأعلى (البراح، الضياع، الهجوع، الممات)، وكأنه يستقصي حالات الضعف التي أصابت الأمة، ومن ثم يجعل ذاته، باستخدام الخطاب الذاتي «إني»، كحالة تشخص هذا الوهن، وفي جميع الأحوال، ستهضف الأمة. وهو خطاب محفز، وإن كان مباشرا بعض الشيء. وفي مفردة قافية السطر الأخير، نجد تضادا في تنويع الكلمات : (لحاق، شرع، ربيع، آت)، وهو تضاد إيجابي، يواجه حالات الضعف والتراجع التي حُبِقت في السطر الأول.

\*\*\*

محمد علي الهادي شاعر متم، صديق الانتماء للوطن والأمة، يحمل عبق الأصالة، طامح لغد أفضل، وقد استطاع أن يقدم جماليات جديدة، على مستوى تجربته الإبداعية، وفي إطار تعاطيه مع حركة الشعر العربي بشكل عام، ولا يزال في جمعيته الكثير، مادامت نفسه فوّارة بالأمل، رافضة الألم.

المتثال، ويصبح طائر الفينيق علامة على تجدد الأمل، رغم هذه الحطامات، وهو تجدد لا يعرف الفناء، إنما هو تجديد متواصل.

ثم نحول تعبير «طائر الفينيق» ومعه تعبيرات أخرى في المقطع السابق، في هذه القصيدة إلى علامات مضافة، تكتسب الجديد من الدلالات مع تكرارها المتعمد في هذا النص، حيث جاء التعبير مكتسبا معاني جديدة، ونجتزئ ما ذكره في ختام مقاطع نص «طائر الفينيق»:

طائر الفينيق إني عائد بعد البراح

وجراحي الخضر شمس

ودمي القاني لقاخ

طائر الفينيق إني عائد بعد الضياع

والجراح الخضر شمس

ودمي القاني شرع

طائر الفينيق إني عائد بعد الهجوع

وجراحي الخضر شمس

ودمي القاني ربيع

طائر الفينيق إني عائد بعد الممات

ومعي لا بد يوما موسم الإخصاب آت (21)

يتجاوز تكرار طائر الفينيق داخل هذه القصيدة دلالات التوكيد والإيضاح والمناجاة التقليدية

- (1) محمد علي الهادي، يتعمدني بالشيد الرماد، مشورات - جائزة معدي وكرها المعادية لشعر، 2004، والديوان صادر عام 2005 والشاعر من مواليد 1949م، وله ثلاث مجموعات شعرية أخرى وهي: الجرح المسافر، تونس، 1980، أبيض في دمي وردة، بغداد، 1988م، كل الدروب تؤدي إلى سحرة، الحرائر 1996م. كما أصدر خمسة دواوين شعرية للأطفال، وثلاث العفدي من الجوائز والأوسمة.
- (2) ص 27.
- (3) ص 27.
- (4) ص 43.
- (5) ص 50، 51.
- (6) معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات (السيميوطيقا)، دانيال تشادلر، ترجمة: د. شاكر عبد الحميد، نشر: أكاديمية الفنون، سلسلة دراسات نقدية، 2002م، ص 30.
- (7) السابق، ص 31.
- (8) السابق، ص 31.
- (9) الديوان، ص 11.
- (10) في سيميائيات اللغة، د. المصطفى شندلي، بحث منشور في مجلة علم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2007، ص 209 - 211.
- (11) ص 15، 16.
- (12) ص 12.
- (13) ص 42.
- (14) ص 44.
- (15) ص 20.
- (16) ص 70.
- (17) سورة إبراهيم، الآيةان 24 - 25.
- (18) معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، م. س.، ص 94.
- (19) السابق، ص 95.
- (20) الديوان، ص 38.
- (21) الصفحات: 38، 39، 40.

# التواصل عبر بوابات النص الشعري :

## قصيدة حوار مع أعرابي أضاع فرصه لنزار قباني أنموذجا

دليلة مزور / جامعة الجزائر

### توطئة :

وهو نقطة الافتراق، إنه آخر ما يقف عليه المبدع، وأول لقاء بين القارئ والنص» (2).

فلمعنوان وصانف لسانية تقاطع مع تلك التي أعلن عنها ياكسون أو تجاورها إلى الوظيفة التفسيرية والجمالية والأشعرية، وهو بهذه الوظائف التمييزية بشكل خطايا مميزا يتفرع وجوده في البنية السطحية والعميقة، والبنية الألفية والعمودية للنص، إنه قاع مي كل راوية من روايات.

فمعنوان القصيدة مدار التحليل «حوار مع أعرابي أضاع فرصه» كان سببا في استثارة الفضول لدى أكثر من قارئ للامساك بمضمون الحوار بعد الضياع ورصد حالات الضياع ونتائجه.

فالعنوان موصول بحبل الكلمات ومكوناته التي تشكل شبكة من المفاهيم المتداخلة تشبه خيط العنكبوت.

والمضامين المتفرعة منه (حوار، «أعرابي» + أضاع، الفرس). تحركها الأفعال (كانت، طلبت، تحرر، مازلتنا، ... فبحتك (وحروف الربط نحو: الواو التي تعلن عن الجمع والربط في القصيدة مع أداة الشرط غير الجازمة التي تحيل على حالة الضياع والندم والتمني ... والأعرابي تتحدد علاقته بالمكان والحيوان

يشكل التواصل بين النص والمتلقي أرقى درجات المكاشفة؛ إذ يلقي النص بشرقته فيسلط على فكر المتلقي، ويسافر به إلى عوالم الكلمات الساحرة التي تضرب عليه حصارا فتلقي به في متاهات المعنى. ولا خلاص له منها إلا إذا أدرك نقطة الفتح والإعلاق. ويقضي على مفاتيح النص، وعرف عتباته الأولى فيختار الولوج من العنوان لأنه الأنسب للانفتاح على النص، وكشف أسرار وفك شفراته؛ فالعنوان نص مواز يحمل القصيدة وتحمله، يعلن عن ميلاده واكتماله أيضا، ويقدمه جاهزا للمتلقي.

### 1 - بوابة التواصل الأولى :

العنوان بمثابة اللفتة في الطريق التي تحيل على الجهة المقصودة، وهو نص مفتوح الدلالات، موجز العبارات، يحمل شحنات تأويلية دلالية تلقي بالمتلقي مباشرة في النص وتضيء له بعض جنباته، وهو عند ليوهوك: «مجموع العلامات اللسانية التي يمكن أن تندرج على رأس نص لتحده وتدل على محتواه العام وتعرف الجمهور بقراءته» (1).

والمجتمع (الصحراء، جريز، الخنساء، عترة العبي،  
داحس والغبراء، الربع الخالي، سوق عكاظ، الخيل،  
حليب النوق، سروج الخيل).

والمكون الدلالي القوس تتحدد علاقته بالمكونات  
التفسيرية في النص وهي (يجيء على فرس ييضاء،  
تموت الخيل، سروج، نسافر).

وهذه الكلمات الأربع تتوزع على كل مقاطع  
القصيدة؛ ففي كل مقطع تريض كلمة من هذه الكلمات.  
وهي تحدد نوع العلاقات الدلالية القائمة في القصيدة  
على النحو الآتي: (تدرج، تطابق، تداخل، تضاد).

إنه لا يمكن الجزم بأن فهم العنوان هو فهم كلي  
للقصيدة؛ بل إنه أول فاتحة تضيء جوانب النص  
ويبقى النص غامضا مالم ندرج في قراءته وفهمه  
والوقوف على عنياته المختلفة، فكل مرة ندخل من  
عتبة حتى نحقق الانتشار الكلي في كل النص.

يختفي العنوان ويلبث في الموضوع، ثم يطفو على  
سطح النص من جديد مرة بعد مرة ونلمسه في الأسطر  
الأنية. (نترقب عترة العبي، يحيى، على فرس  
بيضاء... ورجوع الشيخ... كيف تموت الخيل... ولا  
يبقى إلا الشعراء؟. وأعدت سروج الخيل لهم...).

فالمداخل الأربعة للعنوان توزعت أربع مرات على  
خارطة النص، وبهذا فقد «انكسرت مركزية المعنى  
ومركزية الذات الأولى التي تحتكر المعنى، وصار  
المعنى مبعثرا على وجه النص، ليتنظر قارئنا ما لكي  
يلتقط مفرداته الأولى وينظم منها شجرة دلالية» (3).

## 2 - بوابة التواصل الثانية (أفعال الكلام):

يمثل النص الشعري مجالا مفتوحا على التأويلات،  
فهو مشحون بالرموز والأيقونات ولتفكيك هذه الرموز  
يحتاج المؤول/ المحلل إلى جهاز مفاهيمي لغوي  
يرصد له تفاصيل الإنتاج القولبي/ الشعري، ويقف على  
دقائق الأفعال التي أنجزته، ويقيم علاقة بين أطراف  
العمليات اللغوية التي حققت بعدا تداوليا.

فادراك التفاعلات اللسانية في الخطاب الشعري  
يتطلب العودة إلى نظرية أفعال الكلام التي بُنت دعائمها  
أوستين وسيرل.

تحيا القصيدة بصراع الكلمات التي تنهض ثم تسقط  
ثم تنهض، فتكون رثاء وهجاء وفخرا وحزنا وآلاما ثم  
أمانيا.

أمنيات قتلتها زحمة الكلمات، وسوق الكلمات،  
قصار العربي لا يملك في العالم إلا سيف الكلمة،  
وليتها كانت سيفا للأعداء!!

والقصيدة حبل بالأفعال الإنجازية: امتزجت،  
واتسقت... فصارت حبلًا ممدودا بين الشاعر ووطنه  
الكبير (الأمة العربية).

ولإدراك آفاق الكلمات وأصنافها وقوتها الدلالية،  
نعمد إلى التقسيم الآتي:

## 1 - الأفعال التعبيرية (les Verbes Expressifs):

تفتح القصيدة بالافصح عن حالات نفسية يمر بها  
الشاعر؛ فالواقع العربي المتردي، وكثرة الشعراء الذين  
لا يمكن إلا أن يستهم وقليل من الكلمات تثير سخط  
الشاعر فيفيض لسانه شعرا متسجما أوجدته الأمنيات  
المتابعة على الصفحات، والمسافرة عبر السنين  
والحقبات، وعبر المسافات تلو المسافات؛ إنها الأفعال  
التي رسمت أفقا تخيلا. لو كانت نجد تسمعتي، لو  
أعطى السلطة في وطني (4)، لو ننشف آبار البترول،  
لو يخصى كل المنحرفين، لو تلغى أجهزة التكيف،  
لو يكتب في يافا الليمون، لو أن بحيرة طبريا، لو أن  
القدس، لو أن... وما تجدي (لو أن).

ارتبطت (لو) بفعل الماضي الناقص (كانت) في  
جملة اسمية يقصد التمني الذي يستحيل تحقيقه؛  
فالصحراء لا يمكنها أن تسمع فامتاع السماع امتنع معه  
الطلب والتحرير. وامتعت معه كل الأمنيات فتأسس  
النص كان على نقيضين هما: الواقع المأساة، والحلم  
المحاصر بالأمنيات.

يستمر الشاعر في فتح المجال أمام فعل الإنشاء  
ليعيد رسم خارطة الكون ويسترجع الزمن المأمول،  
وسلطة الكلمة.

فالفعل المنشئ للأحداث مرتبط بالفعل الخاتم  
للأحداث، ومابين بداية النص ونهايته تقف الكلمة  
لتختصر المسافات الشطر الأول (طلبت إليها أن تتوقف  
عن تفريخ ملايين الشعراء).  
الشطر الآخر (ذبحتك سكاكين الكلمات).

### 3 - التوجيهات (الطلبية) (les verbes direchifs):

تنهض هذه الأفعال على توجيه المتلقي إلى القيام بعمل  
ما في المستقبل شرط توفر الإرادة والرغبة الصادقة. وتمثلها  
صيغ الاستفهام، والأمر والنهي، والدعوة والتشجيع،  
والنصح، والتحدي... ويصفها أوستين بالسلوكيات التي  
تغير من رد فعل سلوك الآخرين (5). ونوع هذه الأفعال  
الواردة في النص نحو: تحرر، كيف تموت الخيل؟

وأرجئها وتصبر... نعالا، نمد، ليفرج...

يرتبط الاستفهام الوحيد في القصيدة بالعنوان مباشرة،  
فالضياع والموت واحد. إلا أن البدايات والنهايات  
متعددة إذ يعمد المبدع إلى فتح النص وإغلاقه، ثم  
فتحه من جديد وإغلاقه خمس مرات. لتكون النهاية  
مفتوحة على العنوان من جديد، ويمكن للقارئ أن يقرأ  
النص من نهايته ليصل إلى النتيجة نفسها.

فالنهاية ذات وظيفة مزدوجة: «الأولى هي انغلاق  
النص على نفسه باعتباره متوجا لغويا مكتفيا بذاته،  
ومستقلا عن غيره من النصوص. والثاني هي آخر  
مايفرغ ذهن السامع/ القارئ؛ فترك لديه الأثر الحسن  
وهو مايسمى حسن الانتهاء» (6).

فالاستفهام قد أعاد تشكيل النص، وخلق توافقا  
عميقا بين الفكرة الأصلية والكتاب وبين الديناميكية  
للغة والأشكال النحوية والبلاغية» (7).

ويبدو أن التشكيل التركيبي هو تشكيل تصوري

فاجتماع (لو) و (كان) دلالة على طول زمن الانتظار  
الذي مازال مستمرا دون أمل يرجى.

أما دلالة البناء المجهول فهي أكثر كثافة من التراكيب  
المعلومة، إذ هي دالة على قدرة التعبير المشروطة بتحقيق  
السلطة للشاعر، (لو أعطى السلطة في وطني) لقلعت،  
وقطعت، وجلدت، وذبحت، وكنت، وأعدمت وفقات  
وكسرت وأرحت، جردت، ونزعت، ومجلت وسحقت،  
وأعدت، وتندرج الأماني من استحالة تحقيقها إلى صعوبة  
تحققها، إلى إمكانية تحقيقها، ومابين الممكن واللاممكن  
تسجيل الحياة عدما. وتموت الكلمة لحظة ميلادها.

### 2 - الوعديات (الالتزاميات) (les verbes Promissifs):

يلتزم الشاعر أمام نفسه بالقيام بأفعال كثيرة في المستقبل  
عن إخلاص وصدق وقصد يأمل من ورائه استمالة السامع  
إليه ودعوته إلى تغير الوقائع وقلبها من وقائع سلبية إلى  
وقائع إيجابية يكون فيها للكلمة سلطة تحملها هذه الأفعال:  
(طلبت، لخمتم، وشفت، لقلعت، وجلدت وذبحت،  
وكنت، أعدمت، وقصصت، وفقات، وكسرت،  
وجردت ونزعت، ومحويت، وسحقت، وأعدمت...)

تحمل هذه الأفعال دلالة الانكسار الواقعة في  
الماضي، ودلالة التغير؛ بتنوع إحداثها وتوحد زمنها.

ففعل الطلب مفتوح الدلالات، تسير شحنه  
بالتوازي؛ الطلب السلبي، والطلب الإيجابي، فأما  
الدلالات السلبية فهي ماثقة في البنية السطحية  
للأفعال، ويحملها المكون المعجمي، (الختم،  
والشق، والقطع، والجلد، والذبح والكس...). وأما  
الدلالات الإيجابية فهي مضمرة في البنية العميقة  
للنص، يعلن عنها تكرار الفعل (أعاد) في آخر المقطع  
الرابع الذي تكرر ثلاث مرات ليعيد الهوية الضائعة  
(حليب النوق، سروج الخيل، والأسماء العربية).

والواضح أن هذه المكونات الجمالية الثلاثة تنفجر  
معنى؛ فالناقة والفرس والاسم العربي، رموز الأصالة  
والفورة والوجود.

إدراكي للوقائع الذي يعلن عن موت كل شيء إلا الشعراء. فاللغة تحولت إلى وسيلة للحياة كما يمكن أن تتحول إلى أداة للموت والاندثار (8).

#### 4 - الإخباريات :

غاية هذه الأفعال هي نقل الوقائع من طرف المتكلم، وتحتل الصدق والكذب وتمثل القضية النصية هنا في الإعلان عن المشهد العربي وتوصيفه بدءاً بالإعلان عن صياح الهريفة.

ويمكن حصر هذه الأفعال في محاملته المشاهد الخمسة :

- المشهد الأول: فعل الكون الماضي  
لو كانت... وجعلنا منها سوق بغاء

- المشهد الثاني: فعل التنفير، والحجرة  
لو كانت... كيف تموت الخيل...؟

- المشهد الثالث: فعل السلطة لأجل التنفير  
للتخلص من الوحش.

- المشهد الرابع: فعل العودة إلى الأصل  
الاسم المأثور إلى

- المشهد الخامس: فعل الكتابة  
تغيير سلطة الكتابة

فالمشهد كان واحداً روي بتفاصيل زمنية متفرقة، فحقته المفارقة بين الزمن الماضي والحاضر؛ حضور الماضي وغيباء للحاضر المأمول.

#### 3 - بوابة التواصل الثالثة (الإشارات):

##### 1 - الإشارات الشخصية :

تمثل الإشارات حضوراً وتواصلاً لشخصين أو عدة أشخاص (أنا أو نحن) وكذا ضماير المخاطب مفرداً، ومثنى، وجمعاً، مذكراً أو مؤنثاً، وأحوالهما المقترنة بها «حضور المتكلم والمخاطب والمشاهدة لهما» (9) ثم إن هذا الحضور يكون على مراتب أقراها المتكلم، ثم المخاطب. وأضعفها الغائب (10).

وترتبط هذه الإشارات بالصدق والكذب. وقد أكد بيرس أنها «ينبغي أن تكون محددة المرجع بتحقيق العلاقة الوجودية بين العلامة وما تدل عليه» (11).

ويدخل النداء ضمن الإشارات الشخصية، ويتضح دوره ومفهومه بتوضيح المرجع الذي يشير إليه (12).

يمثل ضمير (أنا) حضوراً قوياً ومكثفاً يعبر عن الذات الشاعرة المائلة في كل أسطر القصيدة، فهي المراقبة والمقروءة، والحاكمة والمنفذة للحكم.

فالذات الشاعرة حاضرة في ضمير المفرد أو الجمع المفرد (تسمعي) (لطلبت) والجمع (مازلنا، نأكل، نتزحلّق، نتدحرج، ننام، نفيق... حضور جمعي دائم ومستمر ولكن أي حضور؟!

فالضمير المفرد كان (أنا) كان مضمرًا في المشهد الأول، ولكن أعلن عن ظهوره في المشهد الثاني (نحتمت أ) من أجل تأكيد حدوث الفعل.

يبقى هذا الحضور قوياً، ويفيب أمامه الحضور الجمعي لأنه سيشفه، ويسحقه ويقطعه، ويجلّده ويذيبه. وتجتمع الذات الشاعرة بالوطن ويبقى الأنا في دفع أحدهما الآخر نحو البقاء.

ضمير (أنا)، وضمير (أنت). فهما متدمجان بعضهما في بعض.  
(يابلدي الطيب... يابلدي).

##### ب - الإشارات الزمانية :

يعد زمن التكلم مركز الإشارة الزمنية وأحد مقومات النص؛ فالزمن يضيء الحدث، ويضع القارئ أمام أحداث منظمة يدركها من سياقها العام وزمن النص نوعان: زمن كوني، وزمن تحوي وكلاهما يعيلان على النص ويحددان جوانبه الغامضة.

فالزمن الكوني: مازلنا منذ القرن السابع الذي ذكر مرتين، وهذه دلالة صريحة على أننا منذ 14 قرناً ونحن نأنهون.

وتعلن صيغ الأفعال عن الزمن التحوي يترأسها فعل

وإليك تفعيل للإشارات الزمنية التي تدل على حالات الانكسار

### أحداث ماضية ممتدة في الحاضر



ارتداد الفعل إلى الماضي (تراجع

نتيجة (1) نلاحظ أن الفعل الأول حامل للقضية، أما الفعل الأخير في كل ارتباطه بفعل ماضٍ يمثل حلاً مؤقتاً نحو: (تحرر، نفق، يرد، نقرأ).





الانتقال إلى الحاضر ( التمني )



القوة السلطوية ( الحاكمه )

أملك

جرت

نزعت

ومخوت

وسحفت

وأعدت

وأعدت

وأعدت

لو يكتب

حليب

القوة في سرج الخيل.  
والأسماء العربية.

سلطة الكتابة

إعادة القوة المسلوبة

تعطينا

لاحترق

اختنقت

تسافر

ماتجدي

نمد

نمد

ذهبك

بين المتكلمين والمخاطبين من حيث هي علاقة رسمية أو علاقة ألفة ومودة.

ولعل العودة التي وردت هنا تحققت بين الشاعر وفلسطين (يابلدي الطيب) من جهة ومن جهة أخرى بينه وبين الشعب الفلسطيني (هذا الشهب الطيب) وتخلل القصيدة بعض العبارات الدالة على طبقات المجتمع (ساداتنا) الفقهاء، الندماء، الشيخ، التجاريز، البيطرة، المخطباء، الخلفاء، الشعراء، مخنيا، البلغاء، المنحرفين، سماسرة، الفقراء، قياصرة، القارئ، ...)

تحمل هذه الكلمات المفارقة العجيبة بين الشعب الواحد، فمتهم السيد، ومنهم العبيد، ومنهم الغني والفقير، والخطيب والمنحرف، والشيخ والشاب...

سياق النص:

للمشاركين في هذا النص الشعري هم:

أ - المشاركون: المتكلم: الشاعر، نزار قباني من شعراء الصعيبة

المخاطب/المتلقي الحكام

والمخاطب/الحاضر الشعب العربي الفلسطيني

ب - الموضوع: أزمة الكلمة وسلطانها.

ج - الوظيفة: تغيير الواقع، وتحقن المأمول.

### التناص في القصيدة:

التناص في حقيقته حوار بين النصوص مثلما يحدد باختين، «فالتوجيه الحواري هو بوضوح ظاهرة مشخصة لكل خطاب وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي يفاجئ الخطاب، خطاب الآخر بكل الطرق التي تنقود إلى غايته ولا تستطيع الدخول معه في تفاعل حاد وحي» (14). فهو يستعمل الحوارية إلى درجة يصير فيها الحديث الذاتي نفسه حواراً (15). فالموضوع يقيم حواراً مع النصوص الأخرى، حتى يصير النص منتجاً.

يمثل هذا المخطط صراعاً للأحداث عبر الزمنين؛ الماضي والحاضر ويعكس آمنيات الشاعر في تغيير الواقع، ولكنه يترد إلى مكان عليه، ويحاول، فيصير إلى نتيجة أن قوتنا في ضعفنا، أي إذا حولنا الكلمة إلى أداة ناجمة لأنكنا الخروج من مأزق الكلمة.

### ج - الإشارات المكانية:

لابد للحدث من مكان يقع فيه، ويكون لتحديد المكان أثره في اختيار العناصر التي تشير إليه ضرباً أو بعداً أو جهة (13).

يصعب على الإنسان أن يقف على معاني الأدوات الإشارية هذا، وهذان وهنالك، ونحوها إلا إذا وقف على ما تشير إليه من مكان والمكان المركزي في القصيدة هو الوطن العربي الذي كشف عنه الشاعر في آخر مشهد، وكان يشير إليه بقوله: يابلدي الطيب.

فالإشارات المتعددة للوطن العربي تحدتت يذكر الصحراء والمملكة العربية السعودية بإيراد كلمة (الريح الخالي وسوق عكاظ)، والكوفة التي اقترنت بالحديث عن الخط الكوفي.

وتأتي فلسطين في صدارة الأحداث التي تحملها القصيدة، وتلقي بثقلها على المتلقي؛ كبحيرة طبريا، والقدس، والأرض المحتلة، ويافا، مشيرات مكانية تبعث حركة دائمة تنبئ بتفاعل الأحداث وقوتها.

تأخذنا الأماكن السابقة الذكر إلى امتداد الحضارة العربية الإسلامية من العراق، وفلسطين، والمملكة العربية السعودية، ودلالة الصحراء على الأصالة والعمق والتجذر في التاريخ.

### د - الإشارات الخطابية:

أو إشارات الخطاب: وهذا النوع لا أثر له في النص الذي نحن بصدد دراسته.

### هـ - الإشارات الاجتماعية:

وهي ألفاظ وتراكيب تشير إلى العلاقة الاجتماعية

## المفارقة ودلالاتها في القصيدة :

لعل المفارقة هي التي صنعت نص القصيدة، وهي تمنح القارئ فرصة التأمل فيما يذكره. أو يقع عليه بصره من عناصر سياقية تسهم في فهم الظواهر التي تبدو متافرة وإن كانت تمثل أوجها متعددة لحقيقة واحدة (16).

فتحولت الضحكة من أحزان الليالي. فصارت يراقت التيجان نعالاً في أقدام الفقراء ويتحول الغني إلى الفقير. والشفة تكون للكلام، ولكن عندما توجد تخنق الصلوات.

## الحجاج في القصيدة :

يمارس المرسل في خطابه المنجز سلطة الكلمة والتأثير على المتلقي، باعتقاد جملة من المؤثرات الفكرية واللغوية والحجاجية لاستثارة حتى ينشق وراءه وغبته ويدعوه إلى تمثيل التغيير.

يعتمد الحجاج على الأدوات النصية - كالتركا- والذي يفيد تثبيت الفكرة وإقناع المتلقي، ويجذب انتباهه إلى ماهو آت في سياق الكلام.

ويجئ التكرار هنا إلى بيان سخط الشاعر من الواقع المتردي، إذ تمثل لفظة "الكلمة" أكثر وروداً وحضوراً أمام المتلقي، وهي القضية الكبرى المدرجة في سجل القضايا العربية المعاصرة.

فالكلمة أضحت أزمة، وسيفاً، فغابت فاعليتها وتعرضت للتدنيس وتحولت الكلمة على لسان الشاعر أمتيات لإزالة الواقع المتردي.

وإذا رمنا إلى الحجج نبغي بناءها ونريد معرفة تدرجها، وجدنا أنها وردت متكافئة ومنظمة زمنياً ومكانياً

## الهوامش والإحالات

- (1) محمد الهادي المطوي، شجرة عول، كتاب الدق على الدق، مثال معجم عالم الفكر، المجلد 28، الكويت، 1998م، ص 456.
- (2) عبد الله محمد الغلامي، الحبس والكبر - مدى الأدبي الثقافي، مجلة، المملكة العربية السعودية، ص 263.
- (3) عبد الله محمد الغلامي، تائب القصيدة والفرائد المختلف المركز العربي الثقافي، ط 1، لبنان للمغرب، 1999م، ص 103.
- (4) يقول النجاة أن (لو) حرف امتناع لامتناع؛ إذ يتنع بها الشيء لامتناع غيره بنظر: ابن هشام، شرح جمل الزجاجي، دراسة وتحقيق علي محسن عيسى مال الله، عالم الكتب، بيروت، ط 1، 1415هـ - 1985م، ص 370.
- (5) صالح إسماعيل عبد الحق، التحليل اللغوي عند مدرسة أكسفورد، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط 1، 1993م، ص 234.
- (6) حسين حمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 1428هـ - 2007م، ص 128.
- (7) M.Paremi, texte et dynamique in qu'est ce qu'un texte? P59. نقلاً عن حسين حمري، نظرية النص، ص 208. نقلاً عن حسين حمري، نظرية
- (8) المرجع نفسه، ص 171.
- (9) ابن يعقوب - شرح المفصل، تحقيق إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ج 2، ص 292.
- (10) المصدر نفسه، ص 292 - 293.
- (11) محمود حنن، الاتجاه التداولي في البحث الدعوي المعاصر، ص 18.
- (12) المرجع نفسه، ص 19.
- (13) Dobro Volsky, M- Katamba F 1996 Comptonporang Linjistics An introduction Lergman. p297
- (14) سليمان كاسد، عالم النص (دراسة بنوية في الأساليب السردية) الكندي، للنشر، ص 245.
- (15) المرجع نفسه، الموضوع نفسه.

# عن الغموض في الشعر

جميلة السعيدني / باحثة، تونس

فالخروج عن دائرة التقرير والقدرة على تركيب علاقة متميزة بين الدال والمدلول هما اللذان يخلقان الإيهام وهذا راجع إلى نوع الحرية التي تعتمد أساسا في النص الشعري على النفاذ إلى دواخل الشاعر ومحاورتها، بينما يكتفي الكلام اليومي بالتجربة الخارجية لبناء النظام الدلالي، ويقول «جون كوهين» في هذا السياق بلن «قانون اللغة المادية يركز على التجربة الخارجية بينما قانون اللغة الشعرية يستند على العكس من ذلك إلى التجربة الداخلية» (4).

و يعرف ياسللف -Hjelmselv- الإيهام بأنه «معنى ثان، ودال مؤسس هو نفسه من دليل أو نظام للدلالة الأولى التي هي التقرير».

يعني ذلك أن التجربة الخارجية تخضع للقوانين المتعارف عليها، النحوية والصرفية والمعجمية حتى يتم إحداث التواصل بين الناس.

و الكلام الشعري لا يهدف إلى إحداث هذا التواصل العادي بل إنه يفصل عن مجال اللغة الشريّة ليولر إيهامه الخاص به.

و من خلال هذه الملاحظات السابقة حول عوامل الغموض سنحاول القيام بتفكيك بعض النصوص حتى نتعرف على القوانين العامة التي تحكم قيام بلاغة

ثاني بعض أسباب الغموض من استخدام اللغة بطريقة مختلفة إذ «إن عدم إستعمال الربط وأسماء الموصول وأدوات الإعراب كتوجيهات للفهم يجعل فك رموز البيت صعبا بالنسبة إلى جهاز التفكير عندنا» (1)

وقد تحدث الناقد الإنجليزي اميوسن -Fimpson- عن أنماط الغموض في كتابه «سبعة أنماط من الغموض» فأوضح أن تلك الأنماط تنبع من «بناء اللغوي لتركيب الكلمات».

ومن العوامل الأخرى المولدة للغموض الرموز أي العدول باللغة عن أصلها الوضعي وشحنها بإيهامات جديدة.

وهذا الاستخدام للغة يلائم طبيعة الشعر، إذ أن اللغة كما يقول «ارنست فيشر» تعبر عن جميع الأشياء بمعايير العقل، لكن المطلوب من الشاعر أن يعبر عن الأشياء جميعا بمعايير الخيال. الشعر يتطلب الرؤيا أما اللغة فلا تقدم غير المفاهيم» (2).

فالشاعر لا يبتعد عن اللغة العادية إلا من أجل خلق لغة ثانية «أو لغة خلال اللغة» كما يقول «بول فاليري» في «الشعر لا يحطم إلا من أجل البناء» (3) وليس هناك من وظيفة سوى خلق إيهام -commutation- للنص الذي يريد أن يكون شعرا.

الغموض في نص محمود درويش من خلال الأبعاد التي يتضمنها النص ككل وسنركز في هذا المجال على البعد الدلالي.

### البعد الدلالي :

يرتكز هذا المستوى من قراءة النص الشعري على تحليل الكلام الشعري من حيث علاقات المدلولات فيما بينها، وإذا كانت الأدلة ترابط فيما بينها داخل الكلام الشري حسب قواعد معجمية ونظمية وصرفية فإن الكلام الشعري له خصوصية تتمثل في تحطيم الشاعر للقواعد العامة للغة ومن بينها قانون الدلالة.

إن تحطيم بنية علاقة المدلولات فيما بينها راجع لتحطيم لغوي سابق، هو بنية النظم إذ أن الحدود الفاصلة بين البنية الدلالية والبنية النظمية والصرفية متداخلة.

وحسب النظرية المسماة بـ«السياقية» - Contextuelle - أو الوظيفية «للدلالة المتشعبة بين اللغويين الأنجلوساكسونيين، فإن معنى الكلمة هو مجموعة المواقع التي يمكن أن تشترك فيها.

فالدلالة هنا تتلحق بالنظم وليست الدلالة شياً آخر غير مجموع العلاقات المسموح بها للفظ معطى (5).

فكل تحطيم متعلق ببنية علاقات المدلولات في ما بينها يعتبر تحطيماً مباشراً للعلاقات النظمية اللغوية مما يجعل الكلام الشعري ضعيفاً نحوياً بالنسبة إلى الكلام الشري (6).

فما هي قوانين تحطيم البنية الدلالية في نص محمود درويش ؟

إننا لن نتمكن من تحليل جميع مظاهر هذه البنية بل سنحاول البحث فقط عن أكثرها دالة من خلال هذه النماذج :

- نموذج 1 : قصيدة «موت آخر... وأحبك» (7).

غريبان والأرض تعلن زيتها

أنت زيتتها

و السماء تهاجر تحت يدين

... أعلن أنني أمشط موج البحار بأغيتي ودمي

- نموذج 2 : قصيدة الأرض

«ذهبن ليحظفن بعض الحجارة

قالت خديجة وهي تحت الندى خلنهن»

- «يقبس البرققال اخضراري ويصبح هاجس يافا»

- ديوان أعراس -

إن هذه النماذج قصيرة بالنسبة إلى النصوص الأصلية التي استمدت منها.

و ما يهمنا في هذه النصوص هو الكشف عن طبيعة الربط الموجود بين المدلولات وقد أكدنا سابقاً على أنها غير طبيعية، ذلك أن الشاعر يلجأ إرادياً على تحطيم العلاقة الدلالية المألوفة بين الأدلة اللغوية ليؤسس بلاغته الخاصة، ويرتكب تبعا لذلك خطأ مقصوداً لا أهمية له في ذاته لأن مراد الخطأ هو تركيب قانون من قوانين الإحياء.

بما يمكننا أن نلاحظه جزءاً من النموذج الأول حتى نبين قانون ترابط الإحياء والأشياء في وحدة متناسقة، غريبة عن قوانين الترابط المألوف في الكلام الشري يقول محمود درويش :

«السماء تهاجر تحت يدين»

إن هذا الترابط مؤسس من أربع وحدات لغوية هي : السماء + تهاجر + تحت + يدين : ربط الشاعر هنا بين «السماء» - شيء - وبين ترابط فعلي متناقض للطبيعة الدلالية للدال الأول وهو «تهاجر» : حركة -إرادية- الانتقال من مكان إلى آخر- فخلق هذا الربط تحطيماً للقوانين الدلالية المألوفة التي يمكن أن يتبعها استعمال كل من الدليلين، حيث ربط بين الشيء وفعل الحركة فاخترق الشاعر ما هو طبيعي في اللغة العربية وركب مستوى ثان للغة غير طبيعي.

و لم يقف فعل التحطيم والتركيب الدالين عند هذا

الحد بل تعدى ذلك ليربط فعل الحركة من جديد بدليل ثالث وهو «تحت يدين» فولدت هذه الإضافة الثالثة تعقيدا دلاليا للترابط.

إن الشاعر هنا لا ينتظر من القارئ فهما لترابطه اللغوي لأنه لا يسعى لإحداث تواصل قوري ولكنه يتبنى البعد الدلالي لتوليد إيهام ناتج عن رغبة الشاعر الباطنية في إعادة تركيب ما هو طبيعي ومعتاد في قوانين غير طبيعية وغير معتادة.

إن صورة السماء التي «تهاجر تحت يدين» لا يمكن أن تطال بسهولة لأنها تمر مروراً إنقلاتياً بتحريك بأقصى من سرعة البرق. وهذه هي أهم خواص الحلم الذي ما نكاد نستيق منه حتى نجد أنفسنا قد أضعنا. لقد صيغت هذه الصورة صياغة ذات طابع سريع الإنفلات من قبضة الفهم فإذا كان الشعر كما يقول الشاعر المكسيكي «أوكتافيوس باز» يتحرك بين قطبين «السحري والثوري» فإن محمود درويش يحاول هنا أن يؤلف بين النمطين (8).

ولا ريب إن هذا التصوير الغنائي الجملي في الإثارة الذي حافظ عليه محمود درويش فبقوله «لأن من أجله السنين إلى ما بعدها بعد أن عمقه»

إننا نشعر إزاء هذه الصورة «السماء تهاجر تحت يدين» إن الشاعر صامت وإن الصورة هي التي تتكلم كما قال «باسترناك» إنها اللغة المرفوعة إلى ما فوق مستواها العادي لتنتقل أخيلة تهرب من العقل العادي ولا تطلها اللغة اليومية. ولذا نشعر بأن ما دعاه «ريخت» «بآثار التعريب» هو السمة البارزة للمفردات التي تغدو غريبة حقا في هذه الحالة الحلمية.

وفي النموذج الثاني بنى الصورة أيضا من خلال تبادل المدركات صفاتها:

«يقبض البرتقال اخضراري ويصبح هاجس يافا»

فالاخضرار أي علامة الحياة النباتية يصبح هنا صفة من صفات الشاعر التي يتبادلها مع عنصر نباتي، على

حين يصبح جوهر الحياة والنماء هاجسا يدور لا يخلد بشر وإنما يدور يخلد مظهر حيوي من مظاهر الحياة النباتية في فلسطين أعني برتقال يافا.

كما أن نظرة فاحصة في النموذج السابق «ذهبن ليقتطن بعض الحجارة» قالت خديجة وهي تحت الندى خلفهن تدلنا على كيفية تحول كيمياء اللغة من السياق العادي إلى سياق جديد من خلال كسر العلاقة المتطقية بين «يقتطن» والزهور، واستبدال «الحجارة» بها، وخلق علاقة جديدة بين الفعل «تحت» والاسم «الندى».

يبدو مما تقدم أن القصيدة تدخل حفل التجربة وتغلغل في أغوارها محاولة أن تقول ما لا يقال وقد جرها هذا الاختيار إلى العدول عن العادة.

ففي حين يستخدم درويش دوالاً تحمل مدلولات حسية واقعية سواء ما ارتبط منها بعالم النبات أو البشر، فإن ترتيب هذه المفردات أو الجمع بينها يكسر السياق الواقعي لصالح سياق حلمي بين المدلولات المتعددة مملو من صفة تجريدية قصدت ذهن المتلقي وتدفعه نحو الإحاطة عن الربط الذي يربط بين هذه الألفاظ.

لقد تطفن محمود درويش إلى أن المعنى يكون أبعد حين تكون العلاقات بين الكلمات أغرب ويكون الإيهام أخصب حين يفتح باب الدوال على أفاق الوهم والخيال، ألم يقل الجاحظ إن الشيء من غير معذنه أغرب، وكلما كان أغرب، كان أبعد في الوهم وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف وكلما كان أطرف كان أعجب وكلما كان أعجب كان أبعد ؟

ندرك إذن أن استنادا إلى جملة المعطيات السابقة أن الأساس الذي بنيت عليه العلاقات بين المدلولات هو العدول عن مالوف الكلام L'écart أي الخروج بالكلمات عما وضعت له أصلا وشحنها بمعاني جديدة من أجل أن تسمى أشياء لم يسمها أحد قبله.

لذلك لا نقدر أن نفهمها في ضوء تفسيرها عقليا

أي في ضوء اتخاذ الواقع والحقيقة معياراً لصدقها أو لشعريتها، وإنما يجب لكي نفهمها شعرياً أن نلجأ إلى تأويلها، بمعنى أننا لا يجوز أن نفرسها بحرفيتها بل برمزياتها، وهذا ما يسعى في علم الجمال القديم : المجاز وما نسميه اليوم اللغة الشعرية وهو ما يساهم بشكل من الأشكال في تأسيس بلاغة الغموض في النص.

فقد جاءت اللغة مشحونة بالطاقة التخيلية الكثيفة القائمة على التجريد. إن هذه التخيلية التجريدية تصدم ذهن المتلقي وتدفعه نحو البحث عن الرابط الذي يربط بين الالفاظ، خصوصاً عندما تشده الغرابة المتولدة عن بعض الصور.

وهذا الاستخدام للغة يلائم طبيعة الشعر فهو «رؤيا» كما يقول أدونيس، والرأي يرفض عالم المنطق والعقل لأن الرؤيا لا تحيى وفقاً لمقولة السبب والنتيجة وإنما تحيى في شكل خاطف ومن هنا يتولد الغموض.

«الغموض ملازم للرؤيا، والرؤيا من هذه الناحية تكشف عن علاقات بين أشياء تبدو للمتلقي أنها متناقضة ولا يربط فيما بينها أي شكل من أشكال التفارب».

وقد أثار مسألة الغموض جدلاً بين الشعراء وقراءهم.

وقد وقف محمود درويش مدافعاً عن هذا الغموض بقوله : «وهل أنا شاعر غامض إن الرمز هو الذي يخلق مثل هذا الانطباع الأولي، فالقصيدة الحديثة لا تستسلم للقارئ من أول لقاء. كان القاموس قادراً - إلى حد بعيد على فك أسرار وأزوار القصيدة القديمة. أما القصيدة الحديثة فهي أكثر تعقيداً وتركيباً وتشكيلاً نتيجة تعقد الحياة نفسها .. ويجب أن نميز بين شكلين : الغموض الذي يشبه السحابة الرقيقة الناتجة عن علاقة الشمس بالأرض، والغموض الناتج عن وداع الشمس للأرض وهو ما تتميز به مدرسة شعرية عربية حديثة تحترف الغموض احتراقاً» (9).

لقد أعلن محمود درويش عن المبررات الفنية

للغموض وقرق بين نوعين منه النوع الأول وهو الغموض المقبول الذي يتسم بالشفافية وهو الذي نقبله.

النوع الآخر هو الإيهام وهو يصل إلى مرحلة التعتيم بوداع الشمس للأرض والذي وضحت إداته له رغم أن بعض قصائده تندرج ضمن هذا النوع.

فالإيهام لا يترك للقارئ مجالاً لفهم القصيدة واستيعابها، أما الغموض فهو الحدّ الفاصل بين القصيدة المسطحة والقصيدة المخلفة التي تقطع الصلة بين الشاعر والمتلقي.

و الغموض في حد ذاته ليس سوى مظهر فني ينبع من تعقيد التجربة الفنية المعاصرة. والشعر المدين هو الشعر المبهم لا الغامض، لأن الغموض على حد تعبير أدونيس «هو قوام الرغبة بالمعرفة ولذلك هو قوام الشعر إلا أن الغموض يفقد هذه الخاصية حين يتحول إلى أحاديث وتميمات» - أدونيس : زمن الشعر -

و يرى الصابي - ناقد عربي - «أن أفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مطاطة منه» - المثل السائر -

و الجرجاني في أسرار البلاغة لم يستنكر الغموض فهو يقول : «من المركز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى وبالميزة أولى، فكان موقعه في النفس أجل وألطف» - أسرار البلاغة - وكتب محمود درويش :

«لن تفهموني دون معجزة لأن لغاتكم مفهومة إن الوضوح جريمة» - محاولة رقم ٧.

و استناداً إلى جملة المعطيات السابقة ندرك أن الغموض في النص يرجع إلى عدة عوامل بعضها موجود في صلب النص نفسه، وبعضها الآخر راجع إلى قضية التلقي وما تطرحه من إشكالات.

## ١- الغموض في النص :

و الغموض في النص الشعري أمر راجع إلى جوهر

السبب الذي جعل حازم القرطاجني يقول : «إن الالتداذ بالتخييل والمحاكاة إنما يكمل بأن يكون سبق للنفس إحساس بالشئ» المخيل وتقدم لها عهد به» - منهاج البلغاء -

و ليس معنى هذا بالطبع أن يقتصر الابداع على ما يبدو جليا وواضحا بالنسبة إلى المتلقي لأن حساسية الشاعر تمكنه من الالتفات إلى ما لا تلفت إليه الانسان العادي.

فالشعر إبداع وفهم الإبداع يحتاج إلى مستوى معين من الثقافة والإبداع مهما كان مبسطا يتضمن جهدا فكريا وتخيلا خاصا وفهم هذا الجهد والمشاركة فيه يفترضان في الآخر معرفة اللغة الإبداعية. وقد أشار المنظرون العرب إلى أن دور المتلقي في إنجاح عملية التواصل الشعري هام جدا وهذا الدور ينبغي على شرتين : أولهما التسليم بأن غاية الشعر ليست التسلية لأنه نظير الحكمة على حد تعبير حازم القرطاجني. ثانيهما أن نجاح عملية التلقي مشروط بشفافة المتلقي نفسه، فمن لم يواكب التطورات الشعرية لا يمكن أن يفهم إطلاقا بل أنه قد «لا يفهم إلا الكلام الذي صوره في صورة الشعر من جهة الوزن والقافية خاصة من غير أن يكون فيه أمر آخر من الأمور التي تقوم منها الأقاويل الشعرية» - حازم القرطاجني - وطبيعي «بعد أن تغيب عنه أسرار الكلام وبدايته أن نجاهد بصرف النقص إلى الشعر بدعوى أنه مبهم» والنقص بالحقيقة راجع إليه وموجود فيه» - منهاج البلغاء -

و لكن هذا لا ينبغي مسؤولية بعض الشعراء ودورهم في محاولة الاستعلاء على المتلقي وتحديه في سبيل خلق القصيدة السديم والمبهم القائمة في الحقيقة على العيب بالالفاظ. فظاهرة الغموض تعتمد أحيانا لإخفاء العجز عن الإبداع فيتحول النص تبعاً لذلك إلى حشد من الصور المتجاوزة التي لا يربط بينها رابط وهذا ما يفقد النص شعرته.

الكتابة الفنية الإبداعية ذاتها. ولقد بينا في العديد من المواضيع أن الشعر يتطلع في الواقع إلى ما لا يمكن تحديده لا إلى تلك الأفكار والمفاهيم والعواطف الاعتيادية التي حددها منطقنا. وعلى هذا فلا يمكننا أن نهتم به وأن نتذوقه إلا إذا قلنا بالاهتمام بما لا يمكن تحديده. فالشعر الحديث لا يرى فائدة من أن يعبر بالشعر عما يمكن أن يقوله بالثر : العواطف العامة، والأوصاف الصحيحة والسر الدقيق. إنه يريد للشعر أن يقول ما يمكنه وحده أن يقوله أي ما يستعصي على منطق اللغة الدارجة. فالشاعر شاعر لأنه فكر بل لأنه قال. وطريقته في القول لا تتبع العادة بل تعدل عنها. وذلك لسببين تحصرهما فيما يلي :

- إن الشاعر يرى ما لا نرى لأن النظرة العادية عاجزة عن التقاط الجانب الخيالي الكامن في الواقع والشاعر قادر على التقاط ذلك الجانب المعجب وتسميته وهذا هو جوهر الرؤية الشعرية أي التفرد

و لما كانت العلاقة بين الرؤية والمباراة علاقة عضوية فلا بد من تفرد في القول أيضا، طبيعي بعد ذلك أن يتجاوز الشاعر الأشكال المعروفة في التعبير عن شيء يضيفي على النص الشعري غلالة من الغموض.

- إن الشعر يتجاذبه قطبان : السطحية والابهام.

و بين هذين القطبين يوجد الغموض فهو حد فاصل بين القصيدة المسطحة والقصيدة المغلفة وفي هذا الحيز بالذات ينتزل الشعر. لذا فالغموض هو دليل غنى وعمق.

## ب - التلقي :

إن كل عمل شعري يعني تواسلا بين المبدع والمتلقي من خلال وسيط نوعي هو القصيدة. والشاعر المعاصر أراد الدخول إلى وطن الغرابة فوقع الانفصال بينه وبين المتلقي لأن هذا الأخير قيمها في ضوء معارفه عن الشعر القديم فصارت طلسما مبهما لم يقدر على التفاعل معها لأنها لم تتصل بمعارفه ويبدو أن هذا هو



كلّ اللغات - لا تكتمل إلا إذا حافظت على تكتيفها  
ورفضت الاستسلام من أول وهلة واستطاعت - كما  
يقول بول فاليري - أن تتراءى كعيون جميلة من وراء  
مقاب

(\*) عن كتاب «بنية النص في شعر محمود درويش»

إن العمل الابداعي يتخطى في تطوره المستمر  
مجال الوضوح إلى مجال الجمال الفني واللغة تتخطى  
علاقتها القاموسية إلى علاقة فنية، والايحاء بالمعنى في  
القصيدة الجيدة أفضل من التعبير المباشر عنه .

و القصيدة الجيدة - عبر كل العصور وربما في

## الهوامش والإحالات

(1) ارشبالد مكليش : الشعر و التجربة ترجمة سلمى الخضراء ص 63 .

(2) ارنست فيشر : الاشتراكية و الفن ترجمة اسعد حليم ص 45 .

3) Jean Cohen . structure du langage poetique p 202 .

4) Jean Cohen . structure du langage poetique p 212

(5) نفس المرجع السابق

(6) نفس المرجع السابق

(7) ديوان محاولة رقم ٧

(8) يوسف اليوسفي محمود درويش في الآونة الأخيرة جعله ثقافة العربية و هذا العمل التركيبي هو  
ركن من أركان ملاحة العبدوس التي اتجه نحوها محمود درويش و هو يعتمد على الحرية العاصدة عن الربط  
غير الاعتيادي .

(9) محمود درويش شيء عن الوطن

# مصطلحات الشعر الملحون الجزائري

## بين اضطراب الفهم وتحديد المقصدية

شعيب مقنوني / جامعي الجزائر

محاولة التتكر لهذا الرصيد أو ضربه عرض الحائط، بحجة الاجتهاد أو الابتكار الشخصي، وأحيانا الجهل وعدم الإطلاع على المصطلح الواحد في مضانه الأصلية.

**لذلك** تتغير دلالات المصطلحات الأدبية والفنية من جيل إلى جيل، إذ يتاح للحياة الأدبية منذ مقتر أو دارس مجتهد يمنع المصطلح الأدبي والتي مدولا حديداً، وذلك بعد أن يستعرض ثمراته الأدبية أو الفنية، محاولاً أن يستخرج من الملامح المتناثرة قسماً وجه محدد واضح. ولعل أدرج المصطلحات الأدبية التي عرفها العربي هي شعر الزجل، ثم الشعر العامي، فالشعر الشعبي، فالملحون. . . وهي كذلك أكثر المصطلحات إغراء للدارس بإعادة النظر ومحاولة إعادة تحديد القسما.

على الرغم من محاولة بعض الدارسين وضع مصطلح بعينه، دال على الشعر غير المغرب، فلا يزال الخلاف قائماً في ضبطه وتوحيده. ولكل منهم رأيه وحجته في ذلك.

ومهما يكن، فإن تسمياتهم لهذا الشعر إما أنها

يمثل تجلي المصطلح العلمي في آية حضارة، مرحلة متقدمة من التضح والتأمل والوعي. فالمصطلح هو تعميم أو تجريد ذهني لظاهرة أو حالة أو إشكالية علمية أو ثقافية. ولذا فهو يقترن بتضح ظاهري التعريفات والتصنيفات العلمية في آية ثقافة إنسانية، وهو من الجانب الآخر مظهر مهم من مظاهر الوحدة الذهنية والثقافية للأمة كما يمثل في الجانب الآخر قاسماً مشتركاً بين الثقافات الإنسانية المختلفة.

وإلى هذا يشير الدكتور عبد السلام المسدي بقوله: «مفاتيح العلوم مصطلحاتها، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى. فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يتميز كل واحد منه عما سواه. وليس من مسلك يتوصل به الإنسان إلى منطق العلم غير أنفاظه الاصطلاحية حتى لكانها تقوم من كل علم مقام جهاز من الدوال ليست مدلولاته إلا محاور العلم ذاته ومضامين قدره من يقين المعارف وحقيق الأقوال» (1).

لقد بات من الضروري اليوم الحرص على الوصول إلى رصيد اصطلاحى مشترك وعدم

شاملة لا تقي بدقائقه، وإما أنها تهتم بفرع دون آخر منه، فتكون، حيثئذ، قاصرة.

وفيما يلي عرض لأهم هذه التسميات؛ فـ«محمد المرزوقي» يرى أن مصطلح «الملحون» أعم وأشمل من مصطلح «الشعبي»، وأنه أحق بالتسمية من مصطلح «العامي»، وذلك قوله: «أما الشعر الملحون، الذي نريد أن نتحدث عنه اليوم، فهو أعم من الشعر الشعبي؛ إذ يشمل كل شعر منظوم بالعامية، سواء كان معروف المؤلف أو مجهول، وسواء روي من الكتب أو مشافهة، وسواء دخل حياة الشعب فأصبح ملكاً للشعب، أو كان من شعر الخواص. وعليه، فوصف الشعر بالمحليون أولى من وصفه بالعامي، فهو من لحن يلحن في كلامه؛ أي نطق بلغة عامية غير معربة. أما وصفه بالعامي، فقد ينصرف معنى هذه الكلمة إلى عامية لغته، وقد ينصرف إلى نسبته للعامية، فكان وصفه بالمحليون مبعداً له من هذه الاحتمالات...» (2).

فالمحّن هنا إما أن يكون من الخطأ في اللغة وعدم التقيد بمعاييرها، أو من الملحنين من أجل الغناء، وسواء أكانت هذه أم تلك فإن الأصل فيه المشافهة، حتى لو كتبه بعض الناس، وتناقلوه في القرائيس. فالذي يستوعبه الوعي الجمعي وتبناه الجماعة، يدخل ضمن الأدب الشعبي ويتدرج ضمن الفلكلور والتراث الثقافي للشعب. أما قضية معرفة المؤلف الأصلي أو عدم معرفته فلا تبقى لها أهمية مادام العمل قد دخل ملكية الجماعة، وأخذ الناس يتناقلونه بالزيادة والنقصان وإعادة الترتيب وغيرها، ومن أجل أن يشترطي الملحون أن يحيا في كثف الجماعة مدة من الزمن يتاح له فيها أن يرسخ في الوعي الجمعي، نرى أنه ليس كل شعر ملحون شعبياً حتى يحقق هذا الشرط، وإلا يعامل معاملة الشعر الرسمي العصري، لكن

حظ هذا الأخير في البقاء أوفر، وفي إطلاع الناس عليه لأن الملحون في منطقة معينة قد لا يكون مفهومًا في منطقة أخرى إلى الحد الذي يسمح بتذوقه في منطقة أخرى، والأمر نفسه يقال بالنسبة إلى الانتقال من زمن إلى زمن آخر، كما أن كتابته تنقص من أدواته الشفاهية التي يعتمد عليها في الأداء.

بينما لا يرى الأستاذ صالح المهدي فرقاً بين الشعر الشعبي والشعر الملحون، من حيث التسمية؛ انطلاقاً من عدم تطبيق قواعد اللغة الفصحى عليه؛ «فالشعر الشعبي هو الشعر العربي الذي تغلبت عليه اللهجات المحلية التي لم تطبق فيها قواعد الإعراب الخاصة باللغة العربية الفصحى، ولذا اشتهر في الكثير من الأقطار العربية باسم الشعر الملحون» (3).

والمأمل في قول محمد المرزوقي، أعلاه، يجد بعض خصائص الشعر الملحون؛ منها لغته العامية (الرواية/ الشفوية، ودخول مضمونه في حيال الشعب) وربما كانت هذه الخصائص إفادة مستأصبة الدكتور حسين نصار، نقلاً عن رأي بعض النقاد في شكل الأدب الشعبي، حيث عرّفه بأنه «الأدب المجهول المؤلف، العامي اللغة، المتوارث جيلاً بعد جيل بالرواية الشفوية» (4).

ومهما يكن أمر هذه النظرة حيال الشعر الملحون، فالذي اعتمد «المرزوقي» في تسميته «الملحون»، فرقاً بينه وبين المغرب، إنما هو خلوه من قواعد الإعراب.

والحق، إن الفاصل ليس متعلقاً بهذه القواعد وحدها؛ وإلا كيف تفسر عدم إمكانية عدّ بعض الشعراء الراسخين شعراء شبيين، بحكم الأخطاء التي وقعوا فيها؟ ونحن لا نقصد بها الضرائر والشواذ في الشعر.

وثمة رأي لباحث آخر، في دراسته للشعر «الحميني» (اليني)، لا يخرج عن فلك الذي سبقه. فعلى الرغم من دقة تعبيره فيه، فإنه لم يتعد عما قاله «المرزوقي»؛ إذ اللغة وحدها ليست الفاصل كما بيناه، وبخاصة إذا كان يقصد بها قواعد اللغة الفصحى من نحو وصرف.

يقول في هذا الشأن: «تستعمل كلمة «ملحون» تابعة لكلمة «حميني» أو بدلا منها للدلالة على الشعر الذي لا يلتزم بالقواعد الفصحى» (5).

وعلى كل، فالأشكال قائم في لفظة «لحن»، أيقصد بها الخطأ أم الغناء (6)؟ وقد أبدى الأستاذ عباس الجراي رأييه في المسألة بقدر من التحفظ والتحرز؛ وذلك حين تحدث عن الذين يربطون معنى الملحون بالغناء، فقال: «والحقيقة، إننا وفي محاولة التعليل أمام افتراضين، مصدرهما معنيان من معاني اللحن، هما الغناء والخطأ التحوي. وقد استبعد محمد الفاسي أن تكون التسمية مشتقة من اللحن بالمعنى الثاني؛ لأن الفرق الأساسي بينه وبين الشعر القليل أن الملحون ينظم قبل كل شيء لكي يُغنى» (7).

وقد أثر «الأستاذ عبد الله ركيبي»، أيضا، مصطلح «الملحون» على غيره من المصطلحات لأسباب منها: أنه معروف المؤلف، وأن الملحون من لحن يلحن في الكلام، إذا لم يحافظ على قواعد اللغة، وأن صفة «الشعبي» قد توحي بأن مؤلفه غير معروف (8).

ويبدو جليا، أن الباحث ركز اهتمامه في إثارة هذا، على المؤلف واللغة. وصفة «الشعبية» في الأدب تؤول عنده «إلى ما له عراقة وقدم، وإلى ما يعبّر عن روح جماعية بالكلمة، بحيث يصبح هذا الشعر تعبيرا عن وجدان الشعب عامة، وعن قضائيه دون اهتمام بالقائل؛ إذ ينصب اهتمام المتلقي على النص وحده» (9).

ومع ذلك، فالتأكيد على «الشعبية»، وعلى معرفة المؤلف أو عدمها، لا يقضي بنفي مصطلح «الشعبي» عن الشعر غير المعرب؛ ذلك أننا نجد أشعارا رسمية «مدرسية»، أصحابها معروفون لدينا، بيد أنها اصطفت بالصيغة الشعبية، لتداولها بينا تداولها عاما، ويحفظها كثير من الناس، كما هو الشأن بالنسبة لشعر أمير الشعراء «أحمد شوقي» المغني، أو شعر شاعر الثورة الجزائرية «مفدي زكريا» الثوري، أو ما إلى ذلك..

وهناك من قرن مصطلح الشعر الشعبي بالشعر الشفاهي بحكم أن كل ما دخل في وعي الجماعة وتبته عنصر من تراثها المتناقل شفاهيا من أراجيز وأزجال وتعاويد النساء لأبنائهن وبناتهن لهددتهن أو للتغني لهن بالخير أو لتعريضهن من الشر، أو في حياء الأهل أو تأبين الموتى أو الأراجيز التي تغنى احتفالاً في أعمال البناء أو الفلاحة أو القصائد التي تنشد في الأعراس للإشادة بجمال النساء أو للتعبير عن تباين المآلات بسبب البعد أو الفراق، أو ينشد في المناسبات الدينية لتحميد الله أو الصلاة على النبي أو لذكر مناقب الأولياء وكراماتهم، أو كل تلك القصائد التي ينشدها شاعر مبدع للتعبير عن تجربة شخصية ثم يؤديها في مناسبة اجتماعية (عرس مثلا) فإذا بها تلقى إعجاب جماهير المتلقين وإذا بهم يلتقطونها ويحفظونها كل حسب قدراته، ويؤدونها كل حسب أسلوبه وفرضه من هذا الأداء، كل تلك الأشكال التعبيرية الشعرية التي تنشأ شفاهيا، وتتقل بين أفراد الشعب يجوز لنا أن نطلق عليها الشعر الشفاهي أو الشعر الشعبي.

وعلى غرار مصطلح «الشعبي»، فإن «ركيبي» لا يرضى بمصطلح «العامي»؛ لأن هذه التسمية «قد توحي بأن قائله أُمِّي، لا معرفة له باللغة، قراءة أو كتابة، وقد توحي أيضا بأن المتلقي له من الأميين، وبأن هذا الشعر لا صلة له بالفصحى

من قريب أو بعيد... فالقاتل قد يكون أمياً، وقد يكون متعلماً... ذلك أن بعض القصاصات، بالرغم من أنها لا تراعي القواعد اللغوية، فهي في روحها فصيحة؛ لأن ألفاظها وعباراتها ممّا يدخل في تركيب الفصحى، لا في تركيب العامية أو نسيجها» (10).

ويطلق «الجراري» مصطلح «الزجل» (11) على الأشعار التي سماها غيرُ بالملحون، وذلك حين يقول: «فإننا نفضل إطلاق «الزجل» على كل أنواع الشعر الشعبي المغربي، وتدعو إلى هذه التسمية بدلاً من أية تسمية أخرى تطلق عليه مهما بلغت من الذبوع والانتشار» (12).

وقد برّر الأستاذ اختياره هذا بعوامل قومية، بدءاً بتوحيد المصطلح في الأقطار العربية، لأن أغلب هذه الأقطار يسمّي هذا النمط الشعري زجلاً. وما من شك، على حدّ رايه، «أن اسم الزجل غداً في العصر الحديث، وفي معظم البلاد العربية، يُطلق على كل أنواع الشعر التي تنظم باللهجات العامية المحلية، على الرغم من بُعد هذه اللهجات عن مضموناً عن الزجل الأندلسي الذي لم يحدّ ينظم». وليس من شك كذلك في أن الناطقين بالعربية في البيئات المختلفة يحسّون الفوارق اللغوية التي تحول دون توحيد ألسنتهم، وأن حماية هذه اللغة يسعون جاهدين إلى هذا التوحيد، وخاصّة في مجال «المصطلحات».

نحن نرى في هذا خطوة بعيدة نحو توحيد الرؤية والتفكير والتعليم، فضلاً عن فوارق التفاهم والتعبير...» (13).

وفي تصوّرنا أن هذا المنظور يستحقّ التشجيع والتأييد، ولكن الواقع المعيش لا يحالفه، بسبب الإقليمية الضيقة التي لا زالت تسيطر على معظم دراساته الأدبية المتعلقة بالتمّص الشعري الرسمي

نفسه، بلّة التمّص الشعري الملحون الذي قد يخصّ إقليمياً بمجموعة من الخصائص، من الممكن أن تخالفها مجموعة أخرى في إقليم آخر؟!

وفي الحق، إن المصطلح قد يتباين في رقعة القطر الواحد، بين ناحية وأخرى.

ولذلك، فالتباين في الأقطار يكون من باب أولى، مثلما نجده لدى الدارسين من تسميات، نحو «الزجل» و«الحميني» و«الدوبيت» و«الموشح» الخ..

وعلى عكس ما ذهب إليه «الجراري» من تبيّنه مصطلح «الزجل» فإن «ركيبي» لم يرض به، ولم يعمد إليه، «لأن الزجل تقليد للموشح، أو هو صورة منه، ولكنه كُتب بلهجة العوامّ، وأتخذ من الموشحات شكلاً تسج على متواله، وعالج تلك الموضوعات التي عرض لها الباحثون» (14).

وإذا كان بعض الدارسين، على ما ذكرناه لهم من آراء، يعدّون فيها صفة «الشعبية» (15) عن الشعر الشعبي الهزلي، فإن آخرين يخالفونهم في ذلك، مثل أحدكم الذي يرى أن المشكل قائم في كلمة «الشعبية» التي لم يُحدّد مفهومها بكيفية دقيقة (16).

وثمة رؤية أخرى للشعر الملحون، صاحبها الفيلسوف العربي «عبد الحميد يونس»، وقد نقلها لنا «محمود ذهني» بقوله: «الثقافة الجماهيرية بسفح الهرم، وعند القمة يوجد الأدب الرسمي، وعند القاعدة يوجد الأدب العامي، أما الأدب الشعبي فهو ذلك الذي يستطيع أن يتخلص من القمة هابطاً ليملأ السفح كله، أو ذلك الذي يستطيع أن يرتقي من القاعدة صاعداً ومتشرباً على السفح بأكمله» (17).

ويهب الأستاذ «محمود ذهني» معلّقاً على هذا الرأي بقوله: «معنى هذا أن الشعبي هو في حقيقة

فضائل من الأدب الرسمي أو الأدب العامي، استطاعت أن تحوز صفات خاصة في ظروف بيئة معينة... (18).

ولعلّ ممّن يمثل هذا الرأي خير مثال شاعر الملحون «المنداسي» (19)؛ فقد قال شعرا فصيحاً وصيّره شعبياً، وذلك في قوله من النصّ الفصيح:

سألتهم وقد شدّوا المطايا

قفوا نفساً، فساروا حيث شأؤوا

فما عطفوا علي وهم غصون

ومما التفتوا إليّ وهم ضياء

وقوله من النصّ الملحون:

سَوَّلَتْ (20) الْحَيَّ عَنَدَهَا شَدَّوْا الْأَصْعَانَ

وَقَفُّوْا مَقْدَارَ نَفْسٍ أَوْ سَارَوْا تَتْنِ (21) مَشَاوَا

مَا عَظَفُوا شَيْءٍ عَلَيَّ وَهُمْ غُصُونُ الْبَنَانِ

وَلَا تَقْتَنُوا الزَّيَامَ (22) حُجْبِي وَيَنْ أَمْسَاوَا (23)

ومن حقنا، الآن، أن نتساءل: لماذا لا يكون وضع مصطلح «الملحون» أحق من المصطلحات الأخرى؛ لأنه، في اعتقادنا، ألبق في المواضع، وأشمل في التسمية؛ ذلك أن دلالة ثانية: الخطأ مرّة، والغناء، بمعنى الطرب، مرّة أخرى. علاوة على أن للملحون حضوراً قديماً، وآية ذلك

أن «ابن سعيد المغربي» أورد زجلاً لأحدهم، وأتبعه بنموذج للزّجال نفسه، وميّزه باسم «الشعر الملحون» (24).

وختاماً، نشير إلى أن لشعراء الملحون أنفسهم أسماء أطلقوها على شعرهم، من ذلك ما ذكره «الجراري» لدى المغاربة، مثل: «الشعر» و«الزجل» و«الملحون» و«الموهوب» و«السجّية» و«الكلام» و«القرّيص» و«اللغا» (اللغة أو الكلام) و«الكريحة» (القرّيحة) (25)، وما أحصاه «الثلي ابن الشيخ» من أسماء في الشعر الملحون الجزائري، فسجل لنا: «الميزان» و«الكلام» و«القول» و«الشعر» و«الآيات» و«القصيدة» و«الملحون» و«النظم» و«النشد» (26).

وليس من المبالغة في شيء، إذا قلنا: إن هذه التسميات قد تضاهي التسميات التي كانت تطلق على قصائد الشعر الفصيح، كالمصمّاء والمذمّبة والمعلّقة. وهي، على وجه الدقّة، صفات وليست أسماء. بل إننا نجد هذه المضاهاة أكثر وضوحاً في أجزاء القصيدة الملحونة، مثل: الهذّة والفراش والترقية والخماسة والمروبي والمطلع أو الطالع والبيت (27). ونجدها أيضاً في أنواع الشعر الملحون نفسه (28)، نحو الحوزي (29) والحوفي (30) الخ..

## المصادر والمراجع

### أولاً- المصادر

- بوعلي الغوثي: كشف النقاب عن آلات الشماع، مطبعة جوردان الجزائر، ط 1، 01، 1904
- جمال الدين بن منظور الإفريقي: لسان العرب، مج 1؛ دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1986.
- سعيد المناسي: ديوان المناسي الفصيح، تحقيق راجح بوبار، الشركة الوطنية لنشر والتوزيع الجزائر، 1972

- فيوان المنطاسي الملاحون، تقديم وعقيق: محمد بخوشة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، د.ت.
- ابن سعيد القرني: المغرب في حلى المغرب، ج 02، تحقيق وتعليق د. شوقي صيف، دار المعارف بمصر، ط 02، د.ت.
- عمر جابر الله الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة للطباعة والنشر: بيروت، د.ت.
- عادل نويهض: معجم أعلام الجزائر، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر: بيروت، ط 02، 1980
- الفيروزآبادي: القاموس المحيط، ج 03، 04، مطبعة السامي الحلبي وأولاده بمصر، ط 02، 1952
- قاضي محمد: الكثر الكتون في الشعر الملاحون، الطبعة الثمانية، 1928.
- مرابط محمد: الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان، تحقيق: عبد الحميد حاجيات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1982

#### ثانيا- المراجع

##### العربية

- أبويشة: الزجل العربي، ماضيه.. وحاضره... ومستقبله، دار الهلال، 1975
- إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمراطين، دار الثقافة: بيروت، ط 05، 1978
- إسماعيل شلبي: الشعر العباسي، التيار الشعبي، مكتبة فريب، د.ت.
- عباس الخوازي: الزجل في المغرب، القصيدة، مطبعة الأجنحة الأربعة، ط 01، 1970
- عبد الله وكبي: الشعر الشعبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، ط 01، 1981
- عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات: الدار العربية للكتاب، 1984
- محمد عبد غلام: شعر الفصحى، دار الثقافة: بيروت، ط 02، 1980
- محمد القاضي: رباعيات ساء دس - حروث - دار حرسه مطبعة والنشر، الدار البيضاء، ط 02، 1986
- محمد المرزوقي: الأدب الشعبي في تونس: الدار التونسية للنشر، ط 01، 1967
- محمود بوعباد: جوانب من الحياة في المغرب الأوسط في القرن التاسع الهجري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1982
- محمود ذهني: الأدب الشعبي العربي: مفهومه ومضمونه، دار الأدب العربي للطباعة، 1972
- صالح المهدي: الموسيقى العربية تاريخها وأدبها، الدار التونسية للنشر تونس، دوان المطبوعات الجامعية: الجزائر، 1986
- حسين نصار: الشعر الشعبي العربي، منشورات إقرأ، ط 02، 1980
- العربي دحو: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830-1943، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط 01، 1984

##### الأجنبية

- W. Marçais: Le Dialecte arabe parlé à Tlemcen, paris, 1902
- S. Bencheb: Chansons de l'escarpolette, in Revue Africaine, TOM 1945 - 89.

- (1) قاموس اللسانيات: الدار العربية للكتاب، 1984، ص 11.
- (2) الأدب الشعبي في تونس: الدار التونسية للنشر، ط1، 1967، ص 51.
- (3) الموسيقى العربية: تاريخها وأدبها، الدار التونسية للنشر: تونس، هوان المطبوعات الجامعية: الجزائر، 1986، ص 183.
- (4) الشعر الشعبي العربي، منشورات إقرأ، ط 02، 1980، ص 11.
- كل ذلك، لأن الانتماء الشعبي في الشعر قديم، يصرف النظر عن اللغة المستعملة فيه، خاصة في العصر العباسي عندما حُرِح أكثره «على بلاط الخلفاء، وحصره الزوراء والقادة، وامتدّى الوجهاء وعلية القوم، وأقبل على الشعب بمصح عن مشاعره، وبلي حاجاته» (د إسماعيل شلبي: الشعر العباسي، التيار الشعبي، مكتبة غرب، د.ت، ص 35).
- (5) د. محمد عبده غالم. شعر العصر الضمائي، دار العودة: بيروت، ط 02، 1980، ص 55.
- (6) للاطلاع على المعنى اللغوي لكلمة «لحن»، ينظر:  
- لسان العرب ابن منظور، مج 13، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر: بيروت، 1986، ص 379.
- أساس البلاغة للزمخشري، تحقيق: عبد الرحيم محمود، دار المعرفة للطباعة والنشر: بيروت، د.ت، ص 406.
- الفاموس المحيط للفيروز آبادي، ج 04، مطبعة النسي حبي وأولاد، مصر، ط 01، 1952، ص 261، وكذلك ج 03، ص 399.
- (7) الزجل في المغرب، القصيدة، مطبعة الأمانة الرباط، ط01، 1970، ص 55.
- (8) الشعر الديني الجزائري، تحقيق: ص 367، 369.
- (9) نفسه: ص 363.
- (10) نفسه: ص 364.
- (11) لعل أول ذكر له، فنياً، هو ما ورد على لسان ابن قزمان في زجل له:  
اسعار دا الزجل كله ابن راشد(\*) على نيله لن يفتر يقول مثله  
(\*) ابن راشد هذا زجلال مشهور، كان قبل ابن قزمان (أبوينة: الزجل العربي، ماهيه... وحاضره...، ومستقبله، دار الهلال، 1975، ص 34).
- (12) الزجل في المغرب: القصيدة، ص 49، 50.
- (13) نفسه.
- (14) الشعر الديني الجزائري الحديث: ص 366.
- (15) التي نسمي، لدى التالي من الشيخ، أنها «ظاهرة اجتماعية وثقافية تتغير ظروف المجتمع، وتكتسب مقوماتها من واقع حياة الناس ومن هنا، ينبغي أن ننظر إلى مفهوم «الشعبية» في إطار رؤية الطغفان الشعبية التي حافظت على الشعر الشعبي عبر تاريخ طويل، وأصابت إليه في كل مرحلة أملاً من التعبير حسب ظروفها، وأوضاعها، ومزاجها وذوقها» (دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة 1830-1945، ص 371).
- (16) نفسه: ص 366.
- (17) الأدب الشعبي العربي، مفهومه ومضمونه، دار الأدب العربي للطباعة، 1972، ص 49.
- (18) نفسه.
- (19) هو سعيد عبد الله، التلمساني المنشأ، المدياسي الأصل، المكشّي بأبي عثمان. يقال إن نسه من عرب



سويد بن مالك بن رغبة بن بني هلال؛ أحد بطون هوازن من قبائل حضرة - توفي، في الغالب، بسجلماسة عام 1677م

(مطر - عادل بويهص، معجم أعلام الجزائر، مؤسسة بويهص الثقافية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، ط1، 1980، ص 68.

قاضي محمد: الكثر المكتوب في الشعر للملحون، الطبعة الثعالبية، 1928، ص 21.

بوعلي الغوثي: كُتُب الغناء عن آلات التماص، مطبعة جوردان: الجزائر، ط 01، 1964، ص 51.

مقدمة ديوان المداسي المصحيح لرابح بومار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1972، ص 011 (20) بمعنى سألت.

(21) بمعنى حيث.

(22) جمع ريم: الغزال، والمقصود النساء الحسنات.

(23) ديوان المداسي الملحون، تقديم وتحقيق: محمد بوحشة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، د ب، ص 109.

(24) المغرب في حلى المغرب، ج 02، تحقيق وتعليق د شوقي صيف، دار المعارف بمصر، ط 02، د ب، ص ص 221، 222.

(25) الرجل في المغرب: القصيدة، ص ص 47-61.

(26) انظر درو الشعر الشعبي الجزائري في الثورة، ص ص 383-385.

(27) انظر: الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 535.

(28) بعد الأستاذ إحصان عباس «عروض البلد» للشيخ محمد بن عبد الله الأندلسي نوعا من الشعر الملحون (انظر: تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف ودم غنى، دار الثقافة، بيروت، ط 01، 1978، ص 274).

(29) هو «الشعر المنظوم باللهجة العامية، حسب أصول غصنة، تحالف له أبو موشع وأرجل» (مرباط محمد: الخواصر الحسان في نظم أبيه، تيسار، بشار، بوهص، نشر وشويع، الجزائر، 1981، ص 09).

والخوري أيضا نوع من أنواع الموسيقى القديمة، ظهر في المغرب الأوسط في حلف ميسقي الأصلية الواردة من الأندلس، ووافق أدواق العامة. ومسي، لذلك، بأحوري، لأن «خوري هو صاحبة المدينة، وكان، في الغالب، مكانا لسكن العامة من الناس».

(محمود بوعباد جوانب من حياة في المغرب الأوسط في عصر التسع الهجرية، اشركة الوطنية للنشر والتوزيع: الجزائر، 1982، ص ص 86، 87).

(30) هو شعر غاني نسوي، يُغنى في الحفلات والمنزهات، وحلال ريادة أمصحة الأولياء أيام الزعيم أو الصيف وهو مجهول المؤلف، لكنه بل شك، من تلمسان «Le Dialecte arabe parlé à Tlemcen. Paris 1992, p. 203-204».

ولكن سعد الدين بن شب لاحظ «موضعا شعريا من الحومي متشابهة في تلمسان والعاصمة والبلدية وهي دوت أصول أندلسية لاقرانها من الموشح، كما أنها شديدة الشب بأعاني الأروحات» (Chansons de l'escarpolette, In R. A., Tom 89 : 1945, p. 90-92).

وإننا نعتقد أنه للحوفي مثيلاً بالمغرب الأقصى يُسمى «المروي»، وجمعه «المرويات»، وتعرف بـ: «عرويات فاس» وموضوعها يدور حول عاطفة الحب، وهي تتميز بكيفية عفوية صادقة عن الأحاسيس المعقدة التي محتج في أفئدة العشاقين عما يصفى عليها حلة من الرقة والجمال، ويعطيها طابعا خاصا. ثم إن الرباعيات تتركب، في العالي، من أربعة أشطر، لذلك سُميت رباعيات. (محمد القاضي، رباعيات نساء فاس - المرويات - دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط 02، 1986، ص 03 وهي 06).

## الرواية والإرهاب : رواية المحنة الجزائرية نموذجاً

موشوشة بن جمعة/ جامعي، تونس

رواية المحنة الجزائرية نموذجاً، على ثلاثة مباحث أساسية، يتناول أولها : سياقات الإرهاب في جزائر التسعينات، بينما يطرح ثانيها مفهوم رواية المحنة -كما يستفرض-، ثالثها : تجليات الإرهاب في رواية المحنة وهي مباحث -وإن بدت في الظاهر متصلة- فإنها في جوهرها متصلة لثرائفها وتفاصيلها مع بعضها البعض. فسياقات الإرهاب التي وصفت جزائر التسعينات هي التي أنتجت هذا النوع من الكتابة الروائية الموسومة برواية المحنة، والتي كشفت عن مختلف جوانب ظاهرة الإرهاب : خلفيات تشكل وممارسات عنف تتعدّد صورته وتتوّج آثاره على الذات الجزائرية : الفردية والجماعية.

### 1- سياقات الإرهاب في جزائر التسعينات :

إنّ نضال الشعب الجزائري ضدّ الاستعمار الفرنسي من أجل تحقيق الاستقلال والحرية، استتبعه - وقد تحقّق الاستقلال - نضال من أجل الديمقراطية، بعد فشل اختيارات السلطة الحاكمة على امتداد السبعينات والثمانينات : السياسية

مثل الإرهاب في شتى أشكاله وعبر مختلف صوره وآثاره، سواءاً مهتماً من أسئلة الرواية العربية الجزائرية، منذ مطلع التسعينات من القرن الماضي إلى الآن، فتواتر حضوره تيمة أساسية في الكثير من نصوصها، التي كشفت عن خلفياته كما عن تجلياته وآثاره في واقع المجتمع الجزائري، ومعترية في آن عن مواقف كتابها المدينة له والرافضة للممارسات كما لمنظوراته، من خلال آليات كتابة متنوعة تشترك في تحويل عنف الواقع إلى عنف متخيّل سردي، وإن تفاوتت هذه النصوص المتتمية إلى رواية المحنة في قدرة كتابها على تحويل الإرهاب من همّ سياسي واجتماعي وفكري وعقدي إلى قيم جمالية، تؤشّر إليها العلامات الدالة على أدبية النصّ الروائي، مع الإلماع إلى تفاوت وعي كتاب هذه الرواية بظاهرة الإرهاب، في سياقاتها كما في مساراتها، وأفاقها. وتجسّد رواية المحنة الجزائرية كتابة مضادة للإرهاب في شتى تجلياته وتداعياته على المجتمع الجزائري، مقبرة عن نسق فكري يدعو إلى نبذ العنف والتسامح والحوار.

وتقوم مقاربتنا لإشكالية : الرواية والإرهاب :

والاجتماعية، الاقتصادية والثقافية، الكفيلة ببناء الدولة الحديثة على أسس عصرية، حيث تركزت أشكال استبداد الدولة العسكرية، وخسر الشعب الجزائري رهانه على الاستقلال بعد أن اغتالت السلطة كل أحلامه، وخسر الوطن / الجزائري رهانه على التاريخ، رغم أن كل الإمكانيات كانت متاحة لكي يكسبه. فانسأ الأفق، وأفرز استبداد الدولة ممثلة في المؤسسة العسكرية وحزب جبهة التحرير الوطني استبداد قوى الإرهاب، مع موفى الثمانينات (أحداث، أكتوبر 1988). فكان العنف مطلباً في بدايته قبل أن يتحول إلى عنف سياسي تمارس فيه قوى الظلام الاسلاموية فنون القتل اليومي المعلن والعنف المادي المنظم. «فكان أن غطت أرض الجزائر دماء من جديد، لابطلاقات فرنسية بل بسيوف جزائرية» (1).

فقد أدت انتخابات حزيران / جوان 1990، التي جاءت بها الديمقراطية إلى فوز كاسح للقوى الإسلامية، إذ نجحت في 853 من أصل 1541 بلدية، غير «أن الحكومة المنتهية إلى حوب جبهة التحرير الوطني، والتي حصلت التحالف الأمريكي المناهض للعراق ما لبثت أن أثبتت بعد عام نتائج الانتخابات وألقت ببعض قادة الفصائل الإسلامية في السجن. وكان طبعها أن لا تختلف نتائج الانتخابات البرلمانية في كانون الثاني 1991. وفي إطار سلطة تتكرر حول ذاتها ولا ترى شيتاً، عن نتائج الانتخابات البلدية، حيث حصلت القوى الأصولية على ثلثي المقاعد، أي على ما يؤهلها لطرد حكومة الشاذلي بن جديد، وعلى اليد ببناء الدولة الإسلامية، لم يكن أمام المؤسسة الليبرالية إلا إلغاء نتائج الانتخابات وإعلان حالة الطوارئ وإطلاق النار على المتظاهرين» (2).

وهو العنف السياسي الذي تحول إلى عنف دموي مضاد يمارسه المسلمون بقيادة جبهة الانقاذ الاسلامية، بداية من سنة 1992، التي

شهدت الهجوم على مقر الأميرالية بالعاصمة، فأحداث القصبة في فيفري من ذات السنة، ثم اغتيال الرئيس محمد بوضياف في جوان لاحقاً، حيث تفاقم الأزمة بين السلطة والاسلاميين ودخلت الجزائر مرحلة إرهاب / مثال في فظاعته ودمويته، ومن ثم في إجراميته، كشف عن تبادل في الدور لما كان يحدث زمن الاحتلال. «ففي حرب الاستقلال كان الجيش الفرنسي يقاتل الجزائريين الذين انضموا تحت راية جبهة التحرير الجزائرية، كما لو كان يضع قوات نظامية في مواجهة قوات كفاحية غير نظامية، تاركاً للجيش الفرنسي السري، وقوامه المستوطنون الفاسدون تحقيق المهّمات القذرة، ونظمت تلك المهّمات تصفية الكفاءات الجزائرية والطاقات الابداعية، وكل ما بإمكانه أن يسهم في بناء جزائر مزدهرة قادمة، وانطوت أيضاً على الانتقام من الأسر والقوى التي تُمد الثورة بالمقاتلين وعناصر القيادة وعلى نشر ترويع شديد، علّه يقنع الجزائريين بالصمت وقبول الإذعان (الذي تلمي عليه) (3). ثم وبعد ثلاثة عقود من الاستقلال، تقاتل السلطة الجزائرية الرسمية بعضها من جيوش العنف الأصولي تاركة البعض الآخر بشكل فعلي أو رمزي يقوم بالمهام القذرة التي اقترها الجيش الفرنسي السري ذات مرة» (4). فكانت قوى الإرهاب من الإسلاميين تمارس فنون قتل الجزائريين والتشيل بهم دون رحمة ولا شفقة، «وكأن عليها أن تحقق غاية الجنرال الفاشي الراحل» سالان» حتى حدودها القصوى، مع فرق جوهرى، وهو أن الجنرال الفاشي أكثر رحمة لأنه لم يكن يقطع أعناق الأطفال ولا يقر بطون الجبال ولا يحرق الأحياء إلا إذا اضطر، وأما جيوش الخلافة وقد تزودت بظلمة الليل وعبت الدولة فإنها كانت تقتل بعد صلاة الفجر وتحرق بعد صلاة العشاء وتروّع الأطفال في الهزيع الأخير من الليل» (5).

يبرر قمع الأحزاب السياسية المدنية من ناحية ويحجب وجه المؤسسة العسكرية الحاكمة التي تعبت بالشعب والحزب والوطن في آن (10).

وهكذا أنتجت السلطة الجزائرية أيديولوجيا الظاهرة الإسلامية، حيث يلتقيان في إنكار العلمانية والديمقراطية والعدالة وفي الحوض على الطاعة والامتثال والتسليم، «حتى لتلك المبادئ والممارسات التي تتنافى مع شعار الدين وقيم الإنسانية». فالإرهاب الإسلامي الجزائري، لا ينصر إسلاما ولا يحارب كفرا ولا يطبق تعاليم سماوية، بل يقوم بهدم يومي منظم للوطن الجزائري ويذر عظاما في الإنسان الجزائري يصعب الخروج منه، ويدمر بكلية عتد نظير إمكانيات المستقبل الجزائري (11).

## 2- من محنة الواقع إلى رواية المحنة :

شهدت السبعينات من القرن العشرين انشقاق نظر رواية جيهيد مثله نصوص رواية مكتوبة بالفرنسية (12) والعربية، تشترك في تصوير محنة الجزائر، وما نجم عنها من أوضاع مفاجئة، طالمت مختلف فئات المجتمع الجزائري على اختلاف انتماءاتها الطبقية والأيديولوجية وحددت مصارها المأسوية.

وقد أطلقت على هذه الرواية عدة تسميات منها : الرواية الاستعمالية التي «تعطي الأولوية للتسجيل بشأن ما يحدث، وربما على حساب المتطلبات الفنية والجمالية للرواية فهي الرواية التي تريد الصدور قبل انقضاء الحدث الذي يشكل رافدا لها ودافعا إلى قراءتها» (13). وهذا ما حدا ببعض من الكتاب والنقاد إلى اقتراح تسميتها بالرواية الصحفية. وهو المفهوم الوافد من فرنسا، حيث «كانت الأحداث التي مرّت بها الجزائر خلال هذه العشرية الدموية دافعا إلى

وقد أسهمت سياسة الدولة القمعية على مدى السبعينات والثمانينات من القرن العشرين في تقوية نزعة التطرف الديني، ومن ثم تكريس حضور التيار السلفي في الواقع الجزائري. فتمّ «توطيد الإرهاب باسم محاربة الإرهاب، الأمر الذي أمد الجيوش الإسلامية بجماعات لا تنتهي من الهاربين من عنف الدولة» (6)، حيث كانت السلطة الجزائرية تعتمد في محاربتها لظاهرة العنف الأصولي التي بدأت تستشري في الواقع الجزائري في الثمانينات على «سياسة الترويع الشامل التي تضع في السجن نشطاء «الخلافة الإسلامية»، وترج في السجن كل من أوحى شكله ولباسه ومشيته بملامح دينية» (7)، مما أدى -حسب ميلتون فويرست- إلى تراجع الإسلام الجزائري المتسامح والمفتوح الذي كان يسود الجزائر قبل الاستقلال، وقد عمدت سلطة الاستقلال إلى استئصاله بفعل ممارساتها القمعية، «فانحطم ما يربط بين العروبة والإسلام، واحتل تعبير السلفية مكان التعابير جميعها (...) وسبب هذا تحول الشعب الجزائري منذ منتصف السبعينات، عن أبواب الأحزاب السياسية الحديثة التي أغلقها البوليس إلى المساجد، ثم تحولت المساجد إلى مراكز رجة للقوى السلفية الجديدة، ثم انتقلت القوى المعتدة دينيا منذ عام 1982م من المساجد إلى محاربة السلطة في الأرياف (8). وبذلك بدأ الصراع المسلح بين السلطة معتلة في حزب جبهة التحرير الوطني وجبهة الإنقاذ الإسلامية كما بدأت حركات التمرد الشعبية مطالبة بالتوزيع العادل للثروة والكرامة والحرية، «يفودها مسؤولون إسلاميون، ملقبة ضوفا محدودا على مستقبل فاجع قريب لم يكن بإمكان سلطة رعية أن تكتثر به وتلتفت إليه، لأنها كانت مشغولة بتكثير ثروتها» (9)، مما يكشف عن «فشل حزب جبهة التحرير الوطني، والذي يزخر بالكفاءات الوطنية، في لعب دور الوسيط الصادق أو الفاعل بين السلطة والشعب. بل اكتفى بدور شاحب مزدوج. فراح

الاهتمام بالرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية. وعليه فإن هذا المفهوم يعكس نظرة تسعى إلى ربط الرواية بحاجات السوق (14)، وهناك من وسم هذه الرواية برواية الأزمة استناداً إلى إطلاق صفة الأزمة على هذا الأدب الجزائري الجديد الذي ظهر في التسعينات، في مختلف تنويعاته الاجتماعية، وليس الضرورة أن يكون تناول بصورة واضحة الأزمة بل تفاعله مع إفرازاتها والوضعيات المختلفة التي أنتجت وأنتجت أناسها وسلوكياتها وذهنياتها الجديدة (15) وإن كان كل كاتب جزائري قد فسر الأزمة حسب مرجعيته الفكرية وانتماءاته الطبقية ومنظوراته الأيديولوجية. وهي عوامل تسهم مجتمعة في نظرنا، في بلورة أكثر من مفهوم للأزمة في وعي المثقفين الجزائريين عامة، وكتاب الرواية خاصة. وهو ما نتمثل له بما صرح به القاص والروائي بشير مفتي، مبرقاً الأزمة، من منظوره الخاص، وتحديداً من خلال ممارسته الروائية، في قوله: «أنا شخصياً كنت بالاقتراب من لحظة السقوط أكثر من أي شيء آخر» فبُعثت من خلال رواية «المراحم والجهنم» إلى الأحلام المنكسرة، والجيل الذي صُنع تقريباً من أجل لا شيء. ولكن قبل الحديث عن مواكبة الكتابة الإبداعية لما حدث في الجزائر من عصف يجب التأكيد على أن هذا الأدب كان يقتدر إلى أدوات نشر ومؤسسات طباعة الكتاب، فكيف يمكننا الحكم على أدب ظل حبيس الأدراج، وربما أكثر من 70 % منه لم ير النور بعد ؟ والاعتقاد بوجود أدب عايش المحنة، يقتضي التسليم بأنواع هذه المعاشة. فهناك معاشة تضالية، والتي يمثلها تيار معين حاول تفسير الأزمة من زاويته الأيديولوجية، كرواية «الشمعة والدوايز» للطاهر وطار. وهي رواية تختار زاوية المعرب الإسلامي ضد الفرنكفوني، بينما رواية واسيني الأعرج «سيدة المقام»، تحتل زاوية النضال مع الحداثتي العلمي ضد الأصولي الغلامي. وعلى هذا المنوال سارت

الكثير من الروايات، والذين حاولوا المقاربة بتوفير حد كبير من المستوى الجمالي، ربما تمثلهم أحلام مستغانمي، أحسن تمثيل في «ذاكرة الجسد» (16)، كما أطلقت على هذه الرواية السبعينية الجزائرية عديد التسميات الأخرى، من مثل رواية العشرة السوداء، ورواية ثورة العنف، ورواية محكيات الإرهاب، وغيرها من التسميات التي لم يستقر عليها النقاد الذين رصدوا رواية هذه المرحلة وقاربوها بغية استخلاص خصائصها الجمالية والدلالية، إلا أننا فضلنا استخدام مصطلح رواية المحنة على غيره من المصطلحات، لما رأينا فالمنحة من غنى دلالي، واعتباره يمثل أفق تأويل ثري ومتنوع ومتفتح.

فالمنحة «ظاهرة إنسانية لها مبررات حدوث وجوانب تطوّر وتنازع تقود إلى حلقة جدلية جديدة» (17). وهي تطل الكينونة الفردية والجماعية في آن كما الإنسانية، وكذلك صيرورة كل منها. «ويمكن نقل هذه الكلمة «المنحة» إلى تعبير آخر هو الجرح الجرحي». فالمنحة هي الممارسة العملية لسلطة ارتباط الكثرة بصاحبها وإخلاصها لها (18). فإن سماتها المفيدة أنها تحمل في مضمونها إعادة نظر في العديد من القضايا الفكرية والأيديولوجية التي سادت وتكرّست في الساحة الثقافية وحاولت الخروج من نفق تصوير المرحلة الاستعمارية وأشكال المقاومة ومرحلة السبعينات بثورتها المتعددة (الصناعية - الزراعية - الثقافية) كما صوّرتها روايات التأسيس والتأصيل ليجادل روايات مرحلة التسعينات أن يقرأ الحاضر الجزائري روايات وليكتب بقلق ذات وقلق مجتمع الذات» (19). وهكذا فإن رواية المحنة، هي الرواية التي ظهرت خلال سنوات المحنة الجزائرية، واتخذت من المأساة الجزائرية تيمة مهيمنة ومن الأحداث الدامية والحرب الأهلية غير المعلنة بؤرة للسرد تتولد منها أسئلة النص، وعلى ضوءها تتحدد

علاقة الذات/ بالآخر والحياة بالموت، والذاكرة بالنسيان، والوطن بالمتنفي، وغيرها من الثنائيات الضدية التي ارتكزت عليها هذه الرواية (20). وقد أسهم في إغناء رواية المحنة جماليا ودلاليا جيل جديد من كتاب الرواية العربية الجزائرية، الذين تفاعلوا مع مأساة الجزائر وانفعلوا بمحنة وقائعها الدموية وتدايعاتها الفجائية على مختلف فئات المجتمع الجزائري، فصاغوها نصوصا روائية تشترك في اتخاذ الإرهاب موضوعها الأساس والمأساة الجزائرية في مختلف صورها العنيفة والدموية حالة نموذجية دالة عليه، مع الإلماع إلى تفاوت هذه النصوص الشبابة التسعينية، وما بعدها، من حيث قيمتها الفنية والراجع الأساس إلى تفاوت وعي كتابها النظري بشروط الرواية وآليات إنشائها على الصعيد الإجمالي. فقد كانوا يسعون من خلالهم إلى الإعلان عن حضورهم في المشهد الأدبي الجزائري عامة وفي خارطته الروائية خاصة، وتثبيت موقعهم في مجالها. وهو الجيل الذي نمثل له ببراهيم سعدي في «تلاوي زمن الموت» (21)، ويشير مفتي في «المراسلهم والجنائز» وأحميدة العباسي في «مهايات ليل القننة» (2000) وعز الدين جلاوي في «سرايق الحلم القبيحة» (2000) «ورأس المحنة» (2003) ومراد بوكراززة في «شرفات الكلام» (2000) وأحلام مستغاني في «ذاكرة الجسد» (1993) و«فوضى الحواس» (1996). وفضية الفاروق في «مزاج مراقبة» (1999) وتاء الخجل (2000) وزهرة دية في «ثنين فكّي وطن» (2000) وفي الجبة أحد» (2007) وياسمينه صالح في «وطن من زجاج» (2000) وسارة حيدر في «زنادقة» (2007) وسيرة قبلي في «بعدان صمت الرصاص» (2007) وهو الجيل الجديد من كتاب الرواية العربية الجزائرية الذي ارتبطت كتاباته الروائية: لمحنة الجزائر «وقضية الدفاع عن الديمقراطية وإدانة أعدائها الأساسيين الذين يمثلون التيار الاسلامي الدموي» (22)

إلا أنّ كتابات هذا الجيل الجديد كانت تتزامن، ومن ثمّ تتعاش مع نصوص عدد من أعلام هذه الرواية العربية الجزائرية من الجيل المؤسس أو من جيل الثمانينات، والذي تفاعل مع المحنة الجزائرية، فأنشأ عددا مهما من الروايات التي اختلفت طرائق صوغها واختلفت منظوراتها لظاهرة الإرهاب وتوّعت مواقفها منها، ونمّثل لهم بالطاهر وطار في، «الشمعة والدهاليز» (1999) والولي الطاهر يعود إلى مقامة الذكي وواسيني الأعرج في: «سيدة المقام وذاكرة الماء» (1997) و«شرفات بحر الشمال» (2001)، و«منحدر السيدة المتوحشة» ومرزاق بقطاش في «دم الغزال» (2002) والحبيب السائح في «لما سحبت دم النسيان» (2002) و«الأثمن» (2008) ومحمد ساري في «الورم» وجيلالي خلاص في: «عياصف جزيرة الطيور» (1998) و«العجب في المناطق المحرمة» (2000)، وغيرهم من الكتاب الذين اتخذوا من المأساة الجزائرية الناجمة عن الإرهاب الإسلامي في جزائر التسعينات سؤالا رئيسيا في نصوصهم الروائية، وبذلك يسهم في إنشاء رواية المحنة ثلاثة أجيال من كتاب الرواية العربية الجزائرية: جيل التأسيس وجيل التحول وجيل كتاب التسعينات. وهي أجيال أسهمت في الكشف عن تجليات الإرهاب في رواية المحنة الجزائرية: جماليا ودلاليا.

### 3- تجليات الإرهاب في رواية المحنة :

لقد أكسبت مناخات الإرهاب التي وسمت واقع الجزائري في التسعينات من القرن العشرين رواية المحنة سمات نوعية دالة على اختلافها، ومن ثمّ على تميزها مقارنة بالسابق كما باللاحق من نصوص الرواية العربية الجزائرية، وهي السمات الخاصة التي نسعى إلى التركيز عليها في سياق رصدنا لمظاهر تأثير الظاهرة الإرهابية

في الممارسة الروائية وما تنبني عليه من عناصر تكوينية تسهم مجتمعة مترافدة ومتنافذة في إنتاج نصّ المحنة الروائي في جزائر التسعينات، وما بعدها.

### 3-1. طقوس الكتابة في مناخات الإرهاب :

تكتسب طقوس كتابة رواية المحنة زمن الإرهاب سمة الملحمية، يتمثلها ذلك الفعل المنجز على إيقاع الموت المترصد والقادم، ذلك الإيقاع الجنائزي الذي يتحول فعل الكتابة الروائية فيه إلى فعل مضادّ للعدم مقاوم للموت وساع إلى أن يكون ذلك الرمز الدالّ على الكيان / المبدع بعد الرحيل. ففي طقوس مفارقة لطقوس الكتابة العادية تكتب نصوص رواية المحنة، متحدية حالات الخوف والقلق والتوجس من الخطر المهدق بكتائبها في مناخات العنف الدموي، الذي يتهذّ كينوناتهم كما مصائرهم. وهو ما يكشف عنه الروائي واسيني الأعرج في «ذاكرة الماء» وملابسات كتابتها الفجائية. يقول: «كتبت داخل اليأس والظلمة الجزائر وبلد أخرى على مدار سنتين من الخوف والفجعة، بدءاً من شتاء 1993، أي منذ ذلك اليوم الممطر جداً المالح في الحلقي كفضّة الموت، والذي لم تستطع الذاكرة لاهضمه ولا محوه بين دھاليزها ورمادها وأنهى بالجزائر في سنة 1995 ذات يوم شتوي عاصف على واجهة بحر خال» (000) لكن بين سنتي البدء والانتهاء كان هذا النص يكتب داخل القساوة والبرودة والحياة والسر والمغنى (000) سنتان من الخوف، وهل هما سنتان ؟ طوال هذا الزمن النفسي الذي لا يعدّ ولا يحصى كنت أحلم بشي صغير. صغير جداً ولكنه بالنسبة لي كبير، قبل أن تسرقني رصاصة عميل هو أن أنهى هذا العمل نكابة في القلّة «(23)»، وكذلك كانت طقوس كتابته لرواية «شرفات بحر الشمال» بهرلندا المغنى

البديل للوطن الجزائر، حيث يقول: «كتبت تلك الرواية وأنا في غاية الضيق والقلق، وقد تزامن ذلك مع قرار الوثام الوطني، الذي أعلنه رئيس الجمهورية، وهذا الوثام الوطني يسمح بكل بساطة، يسمح للقتلة أن يعودوا إلى بيوتهم وإلى المجتمع وإلى البلد الذي خزّبوته» (24). وهو ما يكشف التعلّق في هذا النمط من رواية المحنة بين الروائي / المتخيل والسير ذاتي المرجعي، ممّا جعل أغلب نصوصها / إن لم يكن جميعها نصوصاً سير ذاتية كلية أو جزئية، صوّر فيها كتابها وقائع من حياتهم الشخصية زمن المحنة، ومما شاهدوه من وقائع أفراد مجتمعهم المأسوية. وهو ما يفصح عنه واسيني الأعرج في قوله : «ذاكرة الماء» هي الأقرب إلى السيرة الذاتية. فيها الكثير ممّا حصل لي ولابنتي ولما حدث لزوجتي التي رجّلت مع ابني» (25).

إنّ طقوس كتابة رواية المحنة من طقوس ملحمية اللبّات للكتابة وهي تواجه مصيراً غامضاً. وهي إلى ذلك طقوس ذاكرة متوجّعة بفجائع الذات الفردية والجماعية، وعغفوان متخيّل يسعى إلى تحويل العنف من الواقع إلى النصّ ومن النصّ إلى المتلقي. فعنّف نصوص رواية المحنة من عنف واقع المأساة الجزائرية في التسعينات : أرضاً وناساً، وعنّف متخيّلها السردى من عنف ذاكرتها، وما اختزنته من فطائع مشاهد العنف الدموي، تمارسه قوى الظلام على مختلف فئات المجتمع الجزائري. ثم إنّ هذا الرواية هي البديل والخلاص ويدفع ثمن فشل اختيارات سلطة الاستقلال. وهي إلى ذلك صوت الإدانة والتنديد بالممارسات الإجرامية التي ترتكب في حق الشعب الجزائري. فمن «خلال فعل الكتابة يمارس الروائي قتلًا رمزيًا ضد أولئك الذين يمارسون العنف» (26).

### 3-2 عناوين رواية المحنة بين شعرية الدال وعنف المدلول:

مثل العنوان فاتحة الرواية وأولى عنايتها الحاملة لمؤشرات دالة على عوالمها التخيلية منها والمرجعية، الجمالية والدلالية. فهو «ثريا معلقة في سقف النص» (000) يسم النص ويسميه ليصنع فردته وسيلته (27). وهو «يتنبأ بما ستقوله القصة، يعد بقراغ يملؤه النص» (28)، وذلك أنه فعالية إبداعية «يفتح على عدة مستويات كتابية وقرائية، ينطلق من سياق معين ليفتح على تراث ثقافي واسع بجميع أنماطه الشعبية والدينية والفلسفية والسوسيو ثقافية. وهو الذي يمنح القارئ الفكرة الأولى عن النص الروائي والاحساس بالانجذاب إليه. وإذا كان العنوان من أهمّ العلامات الدالة التي بين النص وخارج النص فإنه يأتناجته الدلالية يعتبر ضرورة تجعل القارئ ينساق وراء متاهات العنونة» (29).

وقد توفرت أغلب عناوين رواية المحنة على طاقات إيحائية كامنة، لا يجد للمتلقي السراقة إدراك إحالتها إلى جزائر الفتنة «توما تيلسوما» من مناهات إرهاب دموي، مما يورط المتلقي في ميثاق قرائي، يستفز ذاكرته و«خلفيته المعرفية والثقافية من أجل اكتشاف فائض المعنى الكامن خلف النص، باعتبار أن العنوان كوحدة لغوية دالة تنتظر لحظة القراءة لاكتشاف العلاقات التناسية بين العنوان ونصه» (30).

فعدد من العناوين يحيل إلى واقع الارهاب الدموي، من خلال ثنائية الرصاص والدم، مثلما هو شأن روايات: «دم الغزال» لمرزاق بقطاش، و«بعد أن صمت الرصاص»، لسميرة قبلي، و«تما سخت دم النسيان»، للحبيب السائح، فيما ينعت بعض العناوين الأخرى الإرهابيين بالسلي من الصفات، من مثل: «الأمون» للحبيب السائح

و«زنادقة» لسارة حيدر، وتحيل عناوين أخرى إلى مناخات الفتنة والمحنة التي تسود الجزائر، في صيغ مجاز واستعارة تعبر عن العنف المادي بعنف رمزي دال على سلطة إسلاموية غاشمة أسهمت في تحويل وجود الشعب الجزائري إلى مأساة. وهو ما تمثله عناوين روايات: «منحدر السيدة المتوحشة»، لواسيني الأعرج و«انزلاق» لحמיד عبد القادر، و«متاهات ليل الفتنة»، لحמידه العياشي، و«عواصف جزيرة الطيور» لجيلالي خلاص، و«المراسيم والجنائز» لبشير مفتي، و«وطن من زجاج» لزهرة ديك، بينما نجد من العناوين الأخرى ما لا يوفّر على المؤشرات الدالة على واقع المحنة الجزائرية وإن كانت تنتمي إلى رواية المحنة، حيث تعبّر عنها في متونها الحكائية بعد أن اتخذتها سؤالها المركزي. وهو ما تمثّل له نصيغ: «فوضى الحواس» لأحلام مستغانمي، و«ذاكرة الماء» و«شرفات بحر الشمال» لواسيني الأعرج، و«الشمعة والدهاليز» و«الولي الطاهر» تعود إلى مقامة إرزي، للطاهر وطار، و«مزاج مرهقة» و«ماء المحل» لفضيلة العاروق، و«شرفات الكلام» لمراد بوكرزازة. وهو ما يكشف أن العنوان «لا يتناص مع اللسان الاجتماعي وما يتكوّن منه من نصوص وخطابات ولهجات وما آخره فحسب بل يتناص كذلك مع عمله، متوصّلاً عبر المتلقي إلى أن يكون حلقة ربط لغوية بين الاثنين: اللسان الاجتماعي والعمل» (31).

إنّها شعرية عناوين رواية المحنة تنأّس على ثنائيات: الوضوح والغموض، التصريح والتلميح، والإعلان والإيهام، عبر أفانين من الكلم تقوم على المجاز والاستعارة، ممّا يكسيها العلامات الدالة على بلاغتها في التأشير على عوالم رواية المحنة، وعلى حداثتها بسبب تمتّعها على متلقيها من الوهلة الأولى.



### 3-3 محكيات الإرهاب مدارات السرد :

يمثل الإرهاب بمختلف محكياته البؤرة السردية لنصوص رواية المحنة. فهو المنار السردى الذي تدور في فلكه سائر الثيمات الحكائية، سواء التي تمثل أشكال تجليه من خلال ممارسات الجماعات المسلحة، وما يسببها من أشكال عنف مادي، ورد في مجمل الروايات عنفاً شهادياً تفتن الكتاب في رسم فظائمه، وما تولد منها من فجائع ومأس، طالت مصائر عشرات الآلاف من مختلف فئات الشعب الجزائري. وهو ما يقلل تواتر تيمة العنف في شتى صورته وتجلياته على المصائر الفردية والجماعية في مختلف روايات المحنة، وذلك باعتباره «التجربة الجوهرية العامة التي مرّ بها المجتمع، خصوصاً وأن الزوايا، من بين الأنواع الأدبية، هي الأكثر تصافاً بالواقع والأكثر قدرة على التعبير عنه» (32)، مما يكشف أنّ مفهوم المجتمع الجزائري في التسعينات من القرن العشرين، هي التي تمثل مدارات المتن الحكائي لرواية المحنة. وهو ما يعلل هيمنة تيمة القتل والتعذيب الوحشي في جميع نصوصها، والتي كتبت «على إيقاعها» أصوات رصاص وحالات رعب ومشاهد فظيعة لفتون الاغتيل. وهو ما عبرت عنه الكاتبة أحلام مستغاني، وهي تنصّ نصّها «فوضى الحوس: كنت أحاول أن استعين على الخوف بالكتابة وغالباً بالنحب (33) خاصة أنّ القتل لا يستثنى أحداً. فتصوّر في روايتها مشهد اغتيال الرئيس محمد بوضياف يوم 29/6/1992م بمدينة عنابة على يد أحد عناصر الجماعات المسلحة. وهي حادثة الاغتيل التي شكّلت البؤرة السردية للرواية، حيث تخصص الكاتبة عنبة الإهداء، لمحمد بوضياف رئيساً وشهداً، قبل أن تركز على رسم مشهد اغتياله بدقّة مفرقة في الفجعية للغة جنازية ترثي الرئيس، ولكنها ترثي الذات الكاتبة وفي الآن ذاته الذات الجماعية والوطن، الذي

خسر رهانه على التاريخ بعد أن خسرت الذات رهاتها على الحياة. تقول: «كنا في نهاية حزيران كنت أهرب من ثرثرتين وأسترق النظر أحياناً إلى جهاز التلفزيون. كان بوضياف في وقفته الأخيرة تلك مولياً ظهره إلى ستار القدر أوستار الغدر يبدو واثقاً وساذجاً وشجاعاً... بريثا.

فكيف يحصل له كلّ الذي حصل ثم راح يفرغ سلاحه في جسد بوضياف، هكذا مباشرة أمام أعين المشاهدين ويغادر المنتصّة من الستار نفسه. وكان علم الجزائر الموجود على المنبر أصبح مصادفة غطاء لرجل ينام أرضاً جاء ليرفع رؤوسنا، فجعلنا أحلامه تنحني في بركة دم» (34). وتتمدّد مشاهد الاغتيل التي تتولّى الكاتبة رسمها في روايتها هذه، سواء للمواطنين العاديين والصحفيين والمثقفين بصفة خاصّة، ليزيد في فظاظة القتل الذي أراده الجنّة شهداء لطقوسها من مثل: «اغتيال الظاهر جاووت داخل سيارته، ثم اغتيال عبد الحق الذي شاهد قاتليه وهم يطلقون النار عليه دون أن يتمكن من الدفاع عن نفسه، لأنه قتل وهو مخول بالدين» (35).

وتتألّى مشاهد القتل المجاني في رواية المحنة، لترتقي إلى مصاف النموذجية، من مثل قتل الشيخ عبد الباقي إمام إحدى القرى في رواية «عواصف الجزيرة الطيور» لجيلالي خلاص، حيث وجد رأس هذا الإمام معلقاً فوق نصب الشهداء في ساحة القرية، فضلاً عن اغتيال منصور والمؤرخ قادر النقابي ووليد وجمال. ويرسم في روايته «الحب في المناطق المحرّمة» ذات مشاهد القتل المروعة، من مثل مشهد قتل عمر... أخرجه بلا كف. مشهد تحير الكلمات في اللسان عن وصف الجثة،، الجزء من الأذن إلى الأذن، المحجر الأيمن بلاعين، الأنف مجذوع، يد بإصبعين والأخرى بلا أطراف. أثر بقر غائر في البطن والمضوم مجبوءة (36). ولم تقتصر مشاهد

وهي «حكاية «يمينة» ورفيقاتها، لما تنغلق في أوجهن السبل ويصبحن غير مرغوب فيهن ولا يسأل عنهن أحد خاصة الأهل. فيجدن أنفسهن منبوذات يواجهن وحيدات مهملات مصائرهن التعيسة، فتكون نهاياتهن نتيجة مباشرة لما تعرضن له تتوفى «يمينة» في المستشفى وتتحر رفيقتها «زريقة» عندما تغلق البيروقراطية في وجهها رافضة لها تحقيق رغبتها في الإجهاض للتخلص من أحد آثار ما تعرضت له. وتجنّ «راوية» التي تتابها نوبات عندما تستعيد مشاهد التجربة الفظيعة» (39).

وجه آخر من المأساة الوطنية الجزائرية، التي تسبب فيها إرهاب الجماعات الإسلامية، ومن أكثرها ارتباطا بالصمت والنيان الممتد، لأنه الوجه المسكوت عنه أكثر من غيره. سواء أكان ذلك في المستوى الرسمي أم الإعلامي أم الشعبي أم الأسري لدى من ابتلى به» (40)، غير أن هيمنة تيمة العنف الدموي على رواية المحنة الجزائرية، لم تحل دون حضور مهم لتيمة الحب في المتون الحكائية للكثير من نماذجها. مما يجعل الحديث عن الحب زمن الموت، بفعل القتل المجاني، دليلا على أنّ الحب قيمة إنسانية قادرة على هزم الموت مقابل الانتصار للحياة، أي أنه فعل مقاوم للفناء من أجل تحقيق البقاء / الديمومة، في زمن سمته صيرورة العدم / والخراب. وهو ما عبّرت عنه أحلام مستغانمي في سياق روايتها «فوضى الحواس»: «لم يكن زمن للحب... ولكن أليست عظمة الحب في قدرته على الحياة في كل الأزمنة المضادة» (41). ففي هذه الرواية تحب حياة صاحب الثوب الأسود، والذي تكتشف أنّه خالد بن طوبال، بعد أن تجاوزت حالة، فوضى الحواس. وقد حضرت تيمة الحب في الكثير من نصوص رواية المحنة الأخرى من مثل: «المراسيم والجنائز» للشير مفتي، و«شرقات بحر الشمال» لواسيني الأعرج، وفي «عواصف

هذا العنف الدموي الذي تمارسه الجماعات المسلحة على الرجال فحسب، إنما شملت النساء اللاتي كنّ هدفا لشتى فنون التنكيل الجسدي والترويع النفسي. وهو العنف المشهدي الذي رسمه جيلالي خلاص في روايته الأنفة الذكر: «الحب في المناطق المحرمة»، وكذلك. ففي الرواية الأولى، صوّر الكاتب اجتطاف مجموعة إرهابية يقودها «أمير» لمجموعة من النساء، يفتن هذا الأمير في قتل إحداهن «كريمة» بفضاعة وترويعهن: «هو ذا الأمير يتقدّم نحو الجسد المكبل وفجأة يمزق بحرية رشاشه فستانها، من موقع السرة حتى أخصص القدمين. نذت عن «حكيمة» صرخة رهيبة، فأحسست أنّ الأرض تميّد تحت قدمي وملا الغثيان فمي ثم خطف في رمشة عين رشاش (الكلالشنكوف) من يد أقرب جندي إليه، ضبط الأخصص تحت ترقوته اليمن، وصوّب الماسورة السوداء باتجاه «حكيمة». . . الطلقات الرشاشة، أصبّت أذنّي، فجرة، مغطية تخفيها المصفاير التي طارت مدعورة، لأول وهلة ظننت أنّ الإصابات موجهة إلى الطيور، التي كانت تزقّق فوق أهصان البطمة، ذلك أنّ بعض الأوراق تساقطت على شعر «حكيمة» (لما هربت المصفاير بال تأكيد) غير أنّ الدّم اللثاني لطفح سرة «حكيمة» راح يسفح غزيرا على فخذيه وركبتيها وساقها حتى تحجر عند قدميها مصحوبا بعويلها المتردد صدها في أرجاء الغابة» (37).

أما الرواية الثانية، «تاء الخجل»، لفضيلة الفاروق، فتصوّر أشكالا من معاناة المرأة الجزائرية زمن الإرهاب، من خلال عدد من الضحايا المختطفات والمفتنصات والأسيرات من إحدى المجموعات المسلحة. وهي «معاناة تتحقق فيها مواصفات المأساة بكل أبعادها وحيثياتها، وكل ما توحى به من الآلام المادية والنفسية» (38).

جزيرة الطيور» لجبالي خلاص، و«مزاج مراهقة» و«تاء الخجل» لفضيلة الفاروق، و«بين فكي وطن»، و«وطن من زجاج»، لزهرة ديك، و«تماسخت دم النسيان» لحبيب السائح، و«بعد أن صمت الرصاص»، لمسيرة قبلي، وغيرها من نصوص رواية المحنة. وكان حضور هذه التيمة / الحب، يمثل نوعاً من رد الفعل على العنف الدموي الذي رسم واقع الجزائر في التسعينات من القرن العشرين وبعدها، فضلاً عن تواتر نصوص الكتابات الجزائريات الروائية في ذات هذه المرحلة الزمنية. والذي أسهم في غنى حضور هذه التيمة، في سياق سردي تهيم عليه مناحات الإرهاب، وأجواء عدم الاستقرار والرعب، في ظل تصاعد المد الإسلامي، وتفاقم أشكال عنف الدموي وصراعه مع السلطة السياسية، مما يعكس الموقع المهم الذي تشغله تيمة الإسلام السياسي والإشكالية الإسلامية ضمن التيمات الحكائية لرواية المحنة، باعتبارها تمثل السؤال المداء الذي تدور في فلكه محكياتها، التي تتعالى فيها الذاتي والجمعي، المرجعي والتخييل إلا أن ذلك لم ينعكس في صورة شخصيات روائية مبررة عن هذه الظاهرة إلا عند الطاهر وطار في: «الشمعة والداهليز»، من خلال شخصية عمار بن ياسر، وفي عمله الأخير: «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي»، حيث تحتل شخصية الولي كل الفضاء السردى لهذا النص» (42)، كذلك شأن واسيني الأعرج في روايته: «ذاكرة الماء»، حيث تشغل شخصية الروائي / الأستاذ الجامعي مدار المتن الحكائي، ليشكل بؤرة الخطاب السردى، وأحميده العياشي في نصه: «مناهاث ليل الفتنة»، حيث تمثل شخصية السارد/ الصحفي، الرمز الشفيف للذات الكاتبة، محور مختلف المحكيات التي تسردها كل مناهة من مناهاته الخمس التي أقام عليها بنية نصه.

أما في روايات: «منحدر المرأة المتوحشة»، و«سيدة المقام»، و«مرأة الضريز»، و«شرفات بحر الشمال، لواسيني الأعرج، و«الانزلاق»، لحמיד عبد القادر، و«المراسيم والجنائز»، لبشير مفتي، وغيرها من نصوص رواية المحنة، فإننا لانجد الإشكالية الإسلامية تشغل فضاء النص السردى في صورة شخصية محورية، بسبب أن محور الظاهرة الإسلامية في هذه الرواية، ينطلق من موقف النقد والرفض في أعمال واسيني الأعرج، وكذلك في روايات «عواصف جزيرة الطيور» و«الحب في المناطق المحرمة»، لجبالي خلاص، و«مناهاث ليل الفتنة»، لأحميده العياشي، و«الانزلاق»، لحמיד عبد القادر، و«زنادقة» لسارة حيدر، و«بعد أن صمت الرصاص»، لمسيرة قبلي، وغيرها من نصوص رواية المحنة.

إن هيمته الهيم السياسي بسبب تفشي ظاهرة الإرهاب، في جزائر التسعينات، وما بعدها، على رواية المحنة الجزائرية ذات التعبير العربي، جعل الخلفية الأيديولوجية، منظورا وموقفا، ملازمة لها، ومحددة لأشكال إنشائها وأنساق بنائها ومختلف دلالاتها الفكرية والجمالية. فروايات واسيني الأعرج المندرجة ضمن هذا النمط من رواية المحنة «تتطوي على خلفية إيديولوجية تحيل إلى الاتجاه الحداثي الجمهوري اللاتكي، هو الاتجاه الجديد الذي صار الكثير من الشيوعيين الجزائريين السابقين يبتونه اليوم بعد انهيار الأيديولوجية الماركسية، وبروز التيار الإسلامي، وهو نفس الاتجاه الذي تجده في رواية «الانزلاق»، لحמיד عبد القادر. أما الطاهر وطار الذي تأسست أعماله المكتوبة في عهد الحزب الواحد على إيديولوجية يسارية فإننا نجده، في «الشمعة والداهليز» ينحو اليسارية الإسلامية النابعة عن قراءة ماركسية للواقع الجديد، فيما يؤكد في أحد تصريحاته أن «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي» هو تعبير عن هاجس الوثام المدني»

كل هذا، ويستبح البحث في التيمات الأساسية، التي مثلت محكيات الإرهاب ومدارت سرد رواية المحنة المبحث في / وعن موقع شخصية المثقف في مناخات جزائر الإرهاب وزمن الفتنة.

#### 4 - صورة المثقف في رواية المحنة :

تهيمن شخصية المثقف على رواية المحنة، حيث ترد شخصية مركزية تدور في فلكها سائر الشخصيات التي تتعالق معها سلبا وإيجابا، مما يجعلها تمثل البؤرة السردية، لمجمل نصوص هذه الرواية. فالمثقف هو السارد للحكي، وهو الشخصية المحورية، ومن ثم فهو المسرود. ففي رواية «فوضى الحواس»، لأحلام مستغانمي، تتمحور الأحداث حول شخصية صاحب الثوب الأسود، الذي هو في الحقيقة خالد بن طوبال، بطل روايتها الأولى، «ذاكرة الجسد»، وهو مصوّر صحفي. وتتركز أحداث رواية «ذاكرة الماء»، لوابسي الأعرج، على بطلها الأستاذ الجامعي والروائي / أملا شغيفا لشخصية كاتبها، مما يكشف التعالق بين الميثاق الروائي / التخيلي والميثاق السرداتي / المرجعي، كذلك هو شأن بطل روايته «شرفات بحر الشمال»، في تعالق مع الذات الكاتبة، بينما نجد بطل رواية «منحدر المرأة المتوحشة» صحفياً إسبانياً يزور الجزائر في بداية محتتها مع مطلع التسعينات لإنجاز تحقيق حول المرحلة التي قضاها سلفه سرفنتاس في الجزائر سجنيا، أثناء العهد التركي، فيصطدم بواقع هو إلى العجيب والغريب من العوالم أقرب، بعد أن تحوّل فيه المعقول إلى لا معقول في زمن فتنة فقد عقله.

أما بطل «الشعلة والدهايز» للطاهر وطار فهو شاعر وباحث يفتال في ظروف غامضة ومرعبة، بينما نجد بطل : «عواصف جزيرة الطيور» لجيلاي خلاص، صحفيا يحقق في

(43)، غير أنّ رواية المحنة واصلت ممارسة ذلك الدور التقليدي الذي ميّز الرواية الواقعية الجزائرية المكتوبة بالعربية في شتى تنوعاتها، والمتمثل في نقد السلطة السياسية. فحسبين في رواية: «منحدر المرأة المتوحشة» لوابسي الأعرج، لا يبلور خطابا إيديولوجيا معاديا للإسلاموية فقط بل للسلطة أيضا، عبد الله الهامل في رواية: «الانزلاق» لا يدخل في صراع مع الائمة الجدد وحدهم بل أيضا مع إيدلوجيا النظام ورموزه، «ب» في رواية «المراسيم والجنائز»، لبشير مفتي، يعشي وسط الرعب، الذي يزرعه الإرهاب، لكننا أيضا نكتشف عالم المافيا وقساد النظام (44). وهذا ما يفيد أنّ رواية المحنة تحقل السلطة ما آلت إليه الجزائر في التسعينات من تهافت في جميع مستويات الحياة، ومن صراعات، ومن فتنة مع الجماعات الإسلامية المسلحة، التي أسهمت في ظهورها وتقوية أشكال حضورها بين فئات المجتمع الجزائري، ودفعها إلى تبني العنف الدموي ردّ فعل على ما كانت تمارسه على أفرادها من أصناف قمعٍ وعكسٍ ككافة تطرّف تلك الجماعات في تصفية أكل المخالفين لبيادتها وتعاليمها، سواء من أفراد السلطة، أو المجتمع أو المثقفين، وهو التفق الذي رسم واقع جزائر التسعينات، ويصوّره مراد بوكرازاة في روايته «شرفات الكلام» في قوله: «منذ البدء ونحن نغفل العقل المنفكر... كثيرة هي الأفكار التي ذبحت لسبب بسيط أولآخر، لهذا نضيق الآن في مفترق الطرق، لا نعرف أي الدروب نسلك وأي الشموع التي كان يمكن ان تساعدنا على الخروج من النفق، أطفأناها خوفا من إشعاعها» (45). وبناء على ذلك يرى الكاتب أنّ النموذج الذي يمثله الإرهاب الفكري واحد لم يتغير على مدار أزمنته «الشعوب العربية دائما تبكي رؤسها حتى الذين بنوا السجون ومراكز التعذيب أكثر من بناء المدارس، ولهذا الحد قد تكون الشعوب العربية غبية» (46).

واعية في الأغلب - بممارساتها الفظيعة مع أفراد مختلف فئات الشعب الجزائري. ولما كان المثقف هو الذي يفضح حقيقة الظاهرة الإرهابية: خلفيات وقناعات وسلوكات، فقد كان المستهدف الأول من طرف الجماعات الإسلامية المسلحة. وهو ما تعبر عنه الكتابة سمية قبلية في روايتها: «بعد أن صمت الرصاص»: كنت أظن أن الحبر لا يقتل.

ولكن في بلدي وحده الحبر يقتل !  
الحبر قتل جيلالي إلياس والظاهر جاووت  
والسعيد مقيل يخفي بن عودة يوسف السبي.  
قتل كل المفكرين والعلماء والمبشرين الذين  
كانت كل ثروتهم غرطوشة حبر» (49).

غير أن ظاهرة الإرهاب التي وسمت رواية  
المحنة الجزائرية لم تشكل مدار أسئلة منتها  
المحاکالي ولا مولد شخصياتها السردية التي هيمنت  
عليها شخصية المثقف فحسب، وإنما انعكست  
بجلاء في خطابها السردية، حيث أسهمت في  
بلورة المثقف من أنساقها ومسالك تخيله.

## 5 - أثر الإرهاب في بنية الخطاب السردية :

تكشف بنية الخطاب السردية لنصوص رواية  
المحنة أثر الإرهاب، وما تولد عنه من أجواء فتنه  
وعنف ودمار وفرقة وسمت واقع جزائر التسعينات،  
وما بعدها، في تشكيل أنساقها، التي تشترك في  
صفة التشظي التي وسمت مجمل روايات هذه  
المرحلة، تشظي واقع جزائري خارج النص تحوّل  
إلى تشظي بنية سردية داخله، وفوضى مجتمع  
جزائري تحوّل فيه الواقع إلى لا واقع، والمعقول  
إلى لامعقول وإلى فوضى بنية نصية، تستمدّ  
نظامها من الانحطاط، ومنطقها من اللا منطق، في  
زمن جزائري فقد المنطق، فكان وعي كتاب رواية  
المحنة بضرورة انعكاس فوضى الفتنه الجزائرية في

اغتيال الكاتب منصور والمؤرخ قادر. ولما كان  
الكثير من كتاب رواية المحنة يتمون إلى المجال  
الصحفي فقد جاء أبطال رواياتهم صحفيين، من  
مثل عبد الله الهامل في رواية «الانزلاق» لحמיד  
عبد القادر، و«ب» في «المراسيم والجنائز» ليشير  
مفتي، وكذلك السارد / البطل في رواية «مناجات  
ليل الفتنه» لأحميده العياشي، وبطل رواية «مزاج  
مراهقة»، لفضيحة الفاروق، وهو مدير جريدة  
يتمرض للاغتيال على يد الإرهابيين، وبطل رواية،  
«بعد أن صمت الرصاص» لسمية قبلية، الأستاذ  
الجامعي والصحفي غزلان الذي تصيبه رصاصات  
أحد أفراد الجماعات المسلحة، فتسقر إحداها في  
رأسه، ويسافر إلى فرنسا للعلاج.

ويمكن أن نعلل هيمنة شخصية المثقف  
على رواية المحنة بأن الكثير منهم ذهبوا ضحية  
الإرهاب «ليس فقط لأن قتل المثقف موضة هذه  
الفترة الحالكة بل أيضا لأن المثقف هو الشخصية  
المعتبرة عن تعقّد المرحلة وما يوتنها الشخصية  
التي يتشكل فيها أكثر من غيرها وهي قلم على  
إدانة الإرهاب والسلطة معا» (47)، فضلا عن  
«التغير الذي حدث على صعيد وعي الكتاب بعد  
انهيار الإيديولوجيا الاشتراكية، إيديولوجيا كتاب  
الثمانينات، التي كانت عموما تتناول الشخصية إما  
في صورة خصم إيديولوجي وبالتالي مدان داخل  
النص (البورجوازي - الإقطاعي - البيروقراطي -  
الانتهازي) أو في صورة حليف (العامل - الفلاح  
- الإنسان البسيط وكل ضحايا القهر والاستغلال،  
وأصبحوا في التسعينات يرون الواقع الجديد  
بنظرة قنوية، نظرة كتاب ومثقفين مهذين بالموت  
في كل لحظة» (48). ومقابل هيمنة شخصية  
المثقف على أغلب نصوص رواية المحنة، فإن  
شخصية الإرهابي لم ترق إلى مصاف الشخصية  
المركزية، وإنما بقيت شخصية ثانوية تكشف عن  
انحرافها واهتزازها ولا إنسانيتها. وهي شخصية

صياغتهم لأبنية رواياتهم وخطاباتها السردية، وما تبني عليه من أنساق، ومسالك تخيل طالها- هي الأخرى- عنف الواقع فصاغته في عنف متخيل دال على فجائية الإرهاب ودمويته وورعيه.

ففي رواية «ذاكرة الماء» لواسيني الأعرج، تنشظى بنية خطابها السردى من خلال تقسيمها إلى قسمين، أولهما: الوردية والظيف وثانيهما الخطوة والأصوات، عمد الكاتب إلى تقسيم كل منهما إلى توقيعات بالساعة الفرنسية، حيث انقسم الأول إلى خمسة عشر تحليدا زمنيا بالساعة وبالذقيقة، فيما تضمن الثاني تسعة تحديدات زمنية، وهي توقيعات زمنية مداها يوم من الرعب المأسوى للذات الساردة: الروائي والأستاذ الجامعي / الرمز الشقيف للذات الكاتبة والعلامة الدالة على التعالق بين الميثاقين الروائي / المتخيل والسيرواتي / المرجعي. وهي التقسيمات التي جعلت البنية السردية متشظية. وهي التشظية التي عمقها استخدام الكاتب المكثف لتقنية التناص، من خلال إيراد الكثير من الرسائل التي تتعالتق فيها هومو الذاتية الفردية وهومو الذات الجماعية، بالإضافة إلى إثباته للكثير من القصصات الصحفية التي تتضمن أخبارا متعددة عن الواقع تتنوع مجالاتها، ومن ثم مراجعها، منها: الفقهي، والحضاري والشعري، والإرهابي، والتاريخي. ملقى نصوص تتعالتق في ترافدها وتنافذها لتكشف عن تنوع ثقافة الكاتب كما عن مثاقفته، من خلال حضور مقاطع باللغة الفرنسية تتراوح وتتناوب مع أخرى بالعربية وباللغة الدارجة الجزائري. تشظ في البنية السردية صاغته لغة متشظية من خلال تهجينها لتعبر عن إيقاع ذات فردية تعيش تشظي الداخل في مناحات رعب قصوى، حيث يتهددها الموت في كل لحظة، كما عن إيقاع ذات جماعية تعيش- هي الأخرى- على إيقاع

الرصاص والموت في الخارج، ويتملكها الرعب وهواجس القتل والاغتيال في الداخل.

وذات البنية السردية المتشظية وسمت رواية «فوضى الحواس» لأحلام مستغانمي، حيث قسّمت ممتها الحكائي إلى خمسة أقسام تنفاوت فيما بينها من حيث الطول والقصر، وهي: «بدء» و«دوما» و«طبعا» و«حنما» و«قطعا» الجامع المشترك بينها زمن أممحة الجرائير في التسعينات، والذي تتخلله ارتجاجات إلى وقائع جدّت قلبها، من مثل أحداث أكتوبر 1988، وغيرها من الأحداث والتحويلات التي وسمت جزائر الاستقلال. وهي بنية سردية قامت على اشتغال الكاتبة المكثف على تقنية التناص، حيث تداخلت في بنية خطابها السردى الأجناس الأدبية والفنون، فكان التعالق النصي بين السردى والشعري، الروائي والسيماي، المكتوب / النص والحرفي / الصورة، فضلا عن التعالق بين «ذاكرة الجسد» رواية الكاتبة الأولى وروايتها هذه، حيث أن صاحب الثوب الأسود الذي عشقته بطله الرواية حياته. وهي ذات بطله النص الأول- هو ذاته خالد بن طوبال، الذي قاسمها بطولته فضلا عن إنشائه وسرده:

- أعطني أي اسم شئت، أريد اسما أناديك به يجيب بنبرة عادية،
- اسمي خالد بن طوبال
- أردد مذهولة .
- خالد بن طوبال ؟ ولكن .
- يقاطعني :

- أدري، إنه اسم بطل روايتك، أعرف هذا ولكنه أيضا إسمي، أجلس على طرف الأريكة، أفرج على رجل أتعرف إليه وأستعيد آخر عروفته يوما في كتاب سابق كان أيضا رسّاما من قسنطينة

رجل أعرف كل شيء كما لو كان أنا ولم تفصلني عنه سوى الرجولة، وشوَّعت الحرب ذراعاه اليسرى» (50)، قبل أن تشل أحداث أكتوبر 1988 يده اليمنى أثناء تغطيته أحداثها مصوراً صحفياً، وبذلك تنمأى «فوضى الحواس» مع «ذاكرة الجسد» في «تعلق نقي يؤكد جدلية الكتابة بين السابق النصي واللاحق، واستراتيجية التناص مع تلقى القارئ» (51).

ويتوارث مثل هذا التعلق النصي في الكثير من روايات المحنة، من مثل، تعمّد جيلالي خلاص إثبات مقاطع من روايته، «عوصف جزيرة الطيور» في روايته «الحب في المناطق المحرّمة» (52)، وكذلك كان شأن الكاتب أحمد عبيد العياشي الذي ذكر في روايته «مناجات ليل الفتنة» روايته الأولى: «ذاكرة الجنون والانتحار» بطلها كذلك، فضلاً عن اشتغاله المكثف على تقنية التناص، من خلال تفاعل روايته: «مناجات ليل الفتنة» مع عدد من النصوص التي تختلف هويّتها ومعنى ثمّ مجالات انتمائها وخطاباتها، منها: الديني الذي يرد في شكل آيات قرآنية، ومنها: التاريخي الذي يحضر من خلال استشهاد بصحوة من «الكامل في التاريخ» لابن الأثير، فضلاً عن توظيفه شخصية أبي زيد الأنصاري، ومنها: الشعري من خلال إثباته عدد من المقاطع الشعرية، ومنها: التراثي، من خلال تمثله لعدد من الأمثال الشعبية، وخاصة الصحفي، بتوظيفه لعدد من مقاطع المقالات الصحفية، بعضها له والبعض الآخر لغيره من الصحفيين، وهي الهيمنة التي تعلل باتصافه إلى المجال الصحفي واشتغاله فيه. ويُضاف إلى اشتغاله المكثف على تقنية التناص توظيفه كذلك لعدد من التقنيات السردية الأخرى، من مثل: التذكر والهذيان والحلم والاستيهام، واللاوعي، حيث يلتبس العقل بالجنون. وهي تقنيات أسهمت في تهييم البنية السردية لروايته، التي قسمها إلى

مناجات خمسة، هي: «مناجات المحنة» و«مناجات الجرح»، و«مناجات الغبار» و«مناجات المأثمة» و«مناجات الكوابيس»، فتت كل واحدة منها إلى بنيات صغرى، تنوعت عناوينها بتنوّع متونها، وأسهمت في تشبّع مسالك السرد، ممّا يتوّج القارئ، الذي يستصفي عليه الأسلاك بخيوط الحكاية، التي تشبّعت إلى حكايات، يتداخل فيها الذاتي / الجمعي، الواقعي / المتخيل / الأسطوري، المنطق واللامنطق. وهي كتابة روائية تستمدّ نظامها من فوضاها، ومعقولها من لامعقولها واقعها الذي لا يمكن التعبير عنه إلا بأشكال كتابة تبدو لمتلقها معقولة في زمن محنة جزائري تحوّل فيها المعقول إلى لا معقول، والعقل إلى جنون. وهو ما يؤكد السارد / الشخصية المركزية في قوله: «يقول لي والذي رقصة الموت، عندما كبرت رأيت رقصة الموت رأيتها كالمترحة، تحصد الرؤوس ولا تنوي» تطلب دائماً مزيداً من الرؤوس، المزيد من الدم، رأيت الموت كل يوم يحصد، موت هنا وموت هناك في كل مكان يرقص الموت» (53).

«ذاك التلقّي» لبنية الخطاب السردية رسم سجمل تصوّر رواية المحنة. وهو تشبّع أدرك في بعض نماذجها حدّ التفتيت، بفعل تشبّع تفرعاته إلى حدّ توهان القارئ، الذي يتعذر عليه الإسك بخيوط السرد ومتابعة مساراته، ممّا يضعف عملية التلقّي. بنية روائية متشظية لخطاب رواية المحنة تجسّد شروخ واقع جزائر الفتنة، الفردية والجماعية في آن وتحوّل وحدته إلى فرقة وتماسكه إلى تشتّت وأفراده إلى إخوة أعداء.

## 6 - رواية المحنة وعنف المتخيل :

إنّ عنف ظاهرة الارهاب التي وسمت جزائر التسعينات ولّد على صعيد الكتابة الروائية، رواية محنة تميّز بعنف متخيلها، الناجم عن جوهره من نوع من العلاقة الصدامية بين الواقع والكتابة،

حيث تمثل هذه الأخيرة نوعاً من الفعل المضارع لواقع الفتنة الدموي، من خلال توقعها إلى تغييره نحو الأفضل إبقاء على جذوة الحلم متوجهة وبارقة الأمل منيرة في واقع إرهاب حوّل الأحلام إلى كوابيس والأمل إلى قنوط. وهو ما أفصح عنه سارد رواية «مناجات ليل الفتنة» لأحميده العياشي في قوله :

«إننا نكتب لنغير، لكن نغير ماذا ؟

إننا نكتب لنزداد عزلة على عزلة

إننا نكتب لنزداد جنونا على جنون» (54).

وقد أكسب زمن المحنة الجزائرية فعل الكتابة سمة ملحمة حوّلت إلى ذلك الفعل الحتمي الذي يقاوم به الكاتب قدر موته / المؤجل، ليكون بذلك الرمز الدال على البقاء بعد الرحيل / الموت / المترصد له في كل آن. وهو ما يجعل الواقع في مجمل نصوص رواية المحنة في عتفه المفاجئ يتحوّل إلى اللاواقع، والمعقول إلى اللامعقول، ومن ثم يصير المتخيل حقيقة. والتماس الكتابة والحياة، حيث يتحوّل خطاب الأولى إلى البقاء تصدّقها الثانية. وهو ما تصدّقه رواية: «فوضى الحواس» التي جعلت نبوءة الرواية / عبر فعل الكتابة في النص / المتخيل تتحوّل إلى حقيقة تتجسّد في الحياة / الواقع. تقول الساردة / حياة الشخصية المحورية في الرواية / والرمز الشفيف لأحلام الكاتبة، حيث يتداخل في هذه الرواية الميثاقان الروائي والسيدياتي حدّ التماهي: «كانت تلك الفكرة تشبه كاتبة عرفت، تشبهها إلى درجة جعلتني أعتقد أنني أثار لها من زمن بعيد كانت تستلّ قبه بخلق الأبطال من ورق وقتلهم في الكتب مطابقة لمنطق الحياة في الحب والقتل دون سبب. حتى راحت الحياة بدورها تلعب معها لعبة تحويل كل ما كتبه إلى حقيقة... أكانت تتحرّش بالحياة ؟ وإذا بالحياة تعيد إصدار كتابها، أغرب

ما يمكن أن يحدث لكاتب أن يكتشف مع كل صفحة يكتبها، أنه يكتب عمره الآتي، إنه برغم ذلك لا يستطيع رفع دعوى على الحياة لأنها طابقت حياته وقلدت قصته تقليداً فاضحاً، فعادة يحدث العكس (55).

ويتجلّى عتف المتخيل في رواية المحنة من خلال تركيز كتابها على الوصف المشاهد لواقع العنف الدموي، فضلاً عن استدعاء عدد منهم لأحداث تاريخية اقترنت بشخصيات دامية، من مثل شخصية صاحب الحمام في رواية «مناجات ليل الفتنة» لأحميده العياشي، حيث يتعلّق الماضي بالحاضر، «فما أشبه البارحة باليوم فكان التاريخ يعيد نفسه مع أبي زيد النكالي الذي انقضى ككابوس على مأكدره يقتل وينهب...» (56)، كما يربط السارد بين طواف الحجّاج بالكعبة، وما كان من هجوم عسكر أبرهة، وكان الجزائر هي الكعبة وهؤلاء السفاحين من الجماعات المسلحة الأمازيغية هم عسكر أبرهة، ممّا يكشف أن الظاهرة الأمازيغية المتجددة في التاريخ، وما تجلّيتها في الجزائر، التسليحات لا امتداد لها.

ثمّ يظهر عتف المتخيل كذلك في طينان الخطاب السريالي واللامعقول في عدد مهمّ من نصوص رواية المحنة، يتحوّل فيها اللامعقول إلى منطق واللامعقول من الوقائع والمواقف إلى كائن / معيش، رغم ما يسمه من شذوذ وغرابة، ومن ثم يتداخل الواقعي / الراهن بالأسطوري / المعجاني، من مثل ما جسّده جيلالي خلاص في روايته «عواصف جزيرة الطيور»: «كانت رسومات الكيش قد أدهشتهم بانتشارها في كل مكان منذ بلوغ أسطولهم عرض الجزيرة، حيث التقطت منظاراتهم مثالة الكيك المصوب فوق أكبر جزيرة تقع في المياه الإقليمية على بعد كيلومترين من ميناء البيضاء تمثال أبيض ضخم للكيش يظهر من خلال الضباب البحري بقرنيه الكبيرين ورأسه



الموجه في شكل الاستعداد للهجوم باتجاه العدو المجهول الآتي من عرض البحر، تحول مرعب قادر على إثارة زوينة قد لا تترك شيئا من سقنهم الحرية» (57). كائى أسطورى / خرافى مرعب يتهدد الجزائر، البلاد والعباد، استعاره الكاتب لتصوير الأخطار المربة، التى مثلها الإرهابيون للمجتمع الجزائري في تسعينات القرن الماضى.

كل هذا، وقد صاغ كتاب رواية المحنة عوالم متخيلهم السردى فى عغه بلغة خطاب سمته الدالة -هى الأخرى- العف.

## 7- الإرهاب وشعرية لغة التذويت والمأساة.

تميزت لغة الخطاب السردى لرواية المحنة، فضلا عن تهجينها الأدبى المتمثل فى تداخل الفصحى والعامية والفرنسية مع هيمة الأولى، بسمة التذويت التى جعلت خطابها خطاب انفعال وبوح، حيث تماهت لغة السرد بلغة الشعر، وذلك رغم تجاوز التعبير عن الهموم الذاتية الفردية للذات المبدعة إلى الهموم الجماعية للتصليب الجزائرى. فجاءت لغة خطاب رواية المحنة لغة عاجزة ومأساة ترقد أصداء أجواء الإرهاب ومناخاته فى دمويتها كما فى رعبها. وهو ما جعل عددا مهما من نماذج هذه الرواية يتحول إلى نوع من الرواية القصيرة، التى تنبى على نوع من الإيقاع الرئائى للذات وقد خسرت رهانها على الوجود، وكذلك للوطن / الجزائر وقد خسر رهانه على التاريخ، بفعل ما يسوده فى التسعينات من القرن العشرين من واقع فتنة وعنف دموى ورعب ودمار. وهو ما نمثل له بلغة رواية «فوضى الحواس» لأحلام مستغانمي، كما لغة «ذاكرة الماء» لواسيني الأعرج.

فقد وردت لغة خطاب التذويت فى رواية «فوضى الحواس» لغة شعرية مكثفة، مما يؤدى إلى «تكسير نمطية السرد وهيمة لغته لصالح

التدفقات الشعرية. قالدغة كسرت هيمة السرد والوصف والسرد الكرونولوجى الضاغظ للأحداث بهدف انتشال السرد من ثبات الوظيفة الإحالية لمهامها الاستدعائية والتشخيصية» (58). فجاء شكل تلفظها مغرقا فى التذويت يردد إيقاع الفاجعة والمأساة فى نسق جنائزى رئائى للذات الفردية والجماعية والوطن فى آن.

«الوطن ؟ كيف أسميناه وطن . . هذا الذى فى كل قبر له جريمة وفى كل خبر لنا فيه فجيرة ؟

وطن ؟ أى وطن هذا الذى كنا نحب أن نموت من أجله . . وإذ بنا نموت على يده.

أوطن هو . . . هذا الذى كلما انحنينا لنبوس ترابه، باغتنا بسكين وذبحنا كالتاج بين أقدامه ؟ وها نحن جثة بعد أخرى نفرش أرضه بسجدا من رجلا . . كانت لهم قامة أحلامنا وعنفوان غرورنا» (59)، وبذلك يكون تكسير السرد هو «نوع من العنف المادى والمعنوى الممارس على لغة السردى فككت لغة «فوضى الحواس» لغة حنية أنيى بلافى فيها الألم والعنف المادى والنفسى، والعنف اللامادى للغة من خلال تكرار كلمات الموت، القتل والاعتقال على مدار صفحات الرواية، لتحكي بفجيرة مريرة ألم الموت والفقدان، خاصة فى مشهد وصف اغتيال محمد بوضياف وعبد الحق، كذلك هى لغة متوحشة ضجيرة وظفت من خلالها الكاتبة عديد الأساليب الدالة على التذمر والانكسار واللاجدوى» (60).

وهكذا تبدو لغة التذويت فى رواية «فوضى الحواس» علامة دالة على الرؤية الفجائية والمأسوية لكاتبها، مما تمكن على التشكيل البصرى للكتابة، من خلال «وجود أسلوب النداء والتعجب والاستفهام، ونقط الحذف توظف بشكل ملفت للنظر، ويثبت ذلك مرة أخرى أن اللغة ركن أساسى فى التعبير عن الأفكار ومكوّن من مكونات الخطاب الروائى» (61). فهي

لغة البوح التي تضفي على الخطاب الروائي شكل المناجاة والاعتراف، من خلال مكاشفة الذات الكاتبة لذاتها الأثني وتعريتها لأشكال وجعها الأثري المبعث والحلمي، الواقعي والمتخيل، الكائن والممكن» (62). وهذا ما يكشف عن سمة تذبذب الكتابة من خلال التركيز على الأنا واستثمار تقنيات الحلم والاستيهام والتداعي والاشتغال المكثف على الذاكرة. وهو ما تعترف به حياة بطله الرواية في خطاب بوح : «هنا مدينة لا تعترف بالحب إلا في أغاني الفرقاني».

وأنا جنتها بأعراض عشقية وكلمات أسخيلوس في مواجهة أثينا ياسيدي تخلي قليلا عن الآلهة، وأعطني شيئا من شقائق العظيم وهل أكثر من عاشق في قسنطينة» (63)، إلا أنّ لغة التلوين في رواية المحنة تتجاوز وظيفة التعبير عن فاجعة الذات الفردية والجماعية ومأساة / الوطن الجزائر إلى وظيفة التعبير عن الوعي الفردي والجمعي الجزائري كما يفسح عن ذلك واسيني الأعرج في روايته «شرفات بحر الشمال» : «كيف تغيرت الكلمات الناس وكيفية تغير الكلمات أقسى عندما تلمس جرحاً مستقراً، وأنعم لمن ماء الجنة عندما تماحذي وجهها خزينا مثل البارود يحرق قبل أن يقتل» (64).

لغة رواية المحنة هي لغة العنف يستمدّ عفوانه كتابة من عنف الواقع من عنف المتخيل، وهي إلى ذلك لغة بقدر ما وسعها التلوين لتكون بذلك لغة الاعتراف والبوح فإنها تتجاوزت التعبير عن هموم الذات الفردية إلى تصوير هموم الذات الجماعية للمجتمع الجزائري في زمن الإرهاب والمحنة، باعتبار تفاعلية العلاقة القائمة بينهما. فهي ملاذ الكاتب وبديله من واقعه العنيف الذي يحاصره ويهدّد وجوده، ولكنها أيضا صورة المجتمع الجزائري، الذي يرسم الكاتب صور فجيعة ومأساة في مناهات الإرهاب وطقوس الموت المحقق أو المؤجل.

يسمح لنا البحث في رواية المحنة الجزائرية استخلاص جملة من النتائج نوردتها كالآتي :

• إن رواية المحنة هي نتاج تفاعل لسياقات سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية أسهمت مجتمعة في ظهورها، وبرزت المفيد من صفاتها، خاصة بعد فشل محمل اختيارات سلطة الاستقلال وانتهاؤها مع مؤخر الثمانينات ومطلع التسعينات إلى نفق كان انفتاحا لشرارة الفتنة الدموية وهيمنة مناهات الإرهاب في شتى صور عنف المادي ووعيه النفسي.

• تعدد صور الإرهاب والعنف التي جسّدتها رواية المحنة، فمن عنف الواقع المشهدي ووعيه إلى عنف النصّ ومتخيله إلى عنف اللغة وتفسير الكامن من طاقاتها.

• هيمنة شخصية المثقّف في رواية المحنة، بسبب استهداف الإرهاب لها لما يراه فيها من خطر على وجوده، من خلال ما تقوم به من كشف لخلفياتها وفضح لممارساته وإدانة لها.

• كونه خطاب التلوين على رواية المحنة لم يحلّ دون تمازج مع الخطاب الجمعي، وما يمكّنه من صمود وثيقة الصلة بالواقع الاجتماعي لجزائر التسعينات، الذي أنتجها كاشفاً عن عنف الجماعات الإسلامية، كما عن قمع السلطة السياسية القائمة، ممّا يعتر عن تنويعات رمزية للمقاومة ومواجهة الإرهاب بالكتابة فعلا مقاوماً للموت ومعتبرا عن الحياة، حيث يتحوّل الوجود المادي إلى وجود لغوي متخيل يمثل ملاذ الذات الكاتبة.

• رسم رواية المحنة عالماً مأسوياً، من خلال انحصار قيم الخير مقابل مذّ سلوكيات الشر، فضلاً عن تراجع قيم التكافل الاجتماعي وتفكك أواصر العلاقات الاجتماعية لغلبة المصلحة الفردية على المصلحة الاجتماعية، ممّا ولد انقساماً بين الذات والقيم، وعقّق شعور الفرد بالانتهزام وتهافت الوجود.

- (1) فيصل درّاج: استبداد الدولة الريعية وإنتاج الإزهاق الموضح، مجلة «الأداب»، العدد 1-2: كانون الثاني / يناير - شباط / فبراير 1988 ص 9.
- (2) محمد حسين هيكل: روز اليوسف، بتاريخ 13-10-1997، وقد امتشهد فيصل درّاج بمقاطع من هذا المقال ضمن بحثه المذكور - ص 9.
- (3) نفس المرجع، بقلا عن الصحفية الفرنسية Le Monde diplomatique تشرين الثاني، سنة 1997
- (4) نفس المرجع
- (5) نفس المرجع، ص 10
- (6) نفس المرجع
- (7) نفس المرجع
- (8) نفس المرجع، ص 12
- (9) نفس المرجع، ص 13
- (10) نفس المرجع.
- (11) نفس المرجع.
- (12) يمكن أن نلحظ للكاتب الجزائري دوي الفاسد الفرنسي، الذين كانوا، عن اسمه خزانة في التسميات من القرن العشرين، به: رشيد ميموني وباسميتها عتفراء (محمد بومهل)، ورشيد بوجلفة وآسيا جبار ومايسه باي وتو الدين سعدي عيسى علال، وغيرهم.
- (13) إبراهيم سعدي: تسميات حرائر كبرى سري، قس كتاب الملتقى الدولي التاسع للرواية عبد الحميد بن هدوقة، أعمال وبعوث، مجموع محاضرات على «دوي السدسي» ورره الثقافة ومديرية الثقافة بولاية برج بوعريجة، الجزائر 2003، ص 24
- ويحكم الأدب الراجل الطاهر وطار (1936، 2011)، على هذا السط من الرواية الاستعمالية، والتي تتوازي كتابتها مع أحداث حرائر الفتنة في التسميات من القرن العشرين، بقوله: «إنه من العادة، الرواية تختار إلى تصحيح الأحداث ووصوح الرؤية لتحكي لما جرى، وهي وضعيتا الجزائرية هناك روايات حاولت أن تكون مناشير كتبها مجموعة، يدعون أنهم فقراطيون وحادثيون ولا تكتيون، وهي عبارة عن شنائع وعن حط من قيمة الأدب كمستوى راق ومتحضر، وهناك مجموعة أخرى من الشباب كتبوا عن أحاسيسهم، أذكر ما نشرناه نحن في (الحاحاطية) شهر زائد، رزياب بوكمة، كنوا جيدا ولم يبقوا في السهولة واتخاذ الموقف بل استوعوا الحالة وعثروا عنها، واعتقد أن أهم ما عبرت عنه الرواية، هي أنها لم تهرم أدم الأرمه.
- انظر الطاهر وطار: أدب الأزمة الجزائرية، جريدة «الشروق» (الجزائرية)، العدد 159، يوم 15 ماي 2001
- (14) نفس المرجع.
- (15) احمد المياشي: من أزمة الأدب إلى أدب الأزمة، جريدة «الخبر» الأسبوعية، العدد 79، يوم 12 ديسمبر 2000
- (16) بشير مفتي: الكتلة الروائية والأزمة الجزائرية، جريدة «الشروق» (الجزائرية)، العدد 129 - يوم 15 ماي 2000

- (17) كيسة ميساء ملاح : كتابة العنف / عصف الكتابة في رواية «فوضى الخواس»، ضمن أعمال الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة، مجموع محاضرات الملتقى الدولي العاشر، وزارة الثقافة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعرييج، الجزائر، 2008، ص 33.
- (18) نفس المرجع : ص 234.
- (19) نفس المرجع : ص 233.
- (20) حناوي بعلمي : «حاش الحداثة وإشكالية العنف في رواية حيل الأرملة، ضمن أعمال الملتقى الدولي الثامن للرواية عبد الحميد بن هدوقة، دراسات وإبداعات الملتقى السابع - وزارة الثقافة - مديرية الثقافة لولاية برج بوعرييج، الجزائر 2004، ص 125.
- (21) نفس المرجع
- (22) نفس المرجع
- (23) واسيني الأهرج : فاكزة الماء، منشوات الجمل، كولونبيا، ألتانيا، 1996، ص 9-7.
- (24) كمال الزياحي : حوار مع واسيني الأهرج، مجلة «عمان» (الأردن) حزيران 2003، العدد 96، ص 18.
- (25) نفس المرجع : ص 16.
- (26) كيسة ميساء ملاح : كتابة العنف / عصف الكتابة في رواية : «فوضى الخواس»، سبق ذكره، ص 236.
- (27) أحمد فرشوخ : حياة النص، دراسات في السرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2004.
- (28) Goldenstein (jean Pierre) Entrer en Littérature 3<sup>ème</sup> edition Hachette Paris 1990 p68.
- (29) كيسة ميساء ملاح : كتابه لعف عصف الكتابة في رواية «فوضى الخواس»، سبق ذكره، ص 240.
- (30) نفس المرجع
- (31) محمد فكري الجرار : «عنون وصنيرطيف الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، 1998، ص 36.
- (32) إبراهيم سعدي : تسمينات الجزائر كنص سردي، سبق ذكره، ص 28.
- (33) أحلام مستغاني : «فوضى الخواس»، منشورات أحلام مستغاني، الطبعة 12، بيروت، 2003، ص 440.
- (34) نفس المصدر : ص 336-335.
- (35) نفس المصدر : ص 350.
- (36) جيلالي خلاص : الحب في المناطق الحرة، دار القصبة، الجزائر، 2000، ص 61.
- (37) نفس المصدر : ص 15-13.
- (38) إبراهيم صبحراوي : قراءة في رواية «تاء المحل» لفضيلة الماروق، مجلة «عمان» (الأردن) العدد 97، تموز 2003، ص 22، 23.
- (39) نفس المرجع
- (40) نفس المرجع
- (41) أحلام مستغاني : «فوضى الخواس»، ص 157.
- (42) إبراهيم سعدي : تسمينات الجزائر كنص سردي، ص 334.

- (43) نفس المرجع : ص 245
- (44) نفس المرجع : ص 236
- (45) مراد بوكروزاة : «شرفات الكلام»، دار الغاربي، بيروت، 2001 ص.
- (46) نفس المصدر : ص 80
- (47) إبراهيم سعدي : تميمات الجزائر كنص سردي، ص 237
- (48) نفس المرجع : ص 226، 227
- (49) سميرة قبلي : بعد أن صمت الرصاص، دار القصة، الجزائر 2007، ص 19، 20
- (50) أحلام مستغاني : «ذاكرة الجسد»، دار الآداب، بيروت، 1993
- (51) تكشف حياة علة «فوضى الحواس»، عن القاص الذي جعل قصتها تنمى وتلك القصة التي قرأها في رواية سابقة، هي «ذاكرة الجسد»، لذات الكاتبة في قولها : «ما يدعشني هو كون هذا الرجل يواصل معي قصة بدأت في رواية سابقة، وكأنه يعيد إصدارها في طبعة واقعية، من نسخة واحدة، حتى إنه يوم قلمي لأول مرة أمام مكتبته قال : نحن بواصل قلة لأننا في الصفحة 172 من ذلك الكتاب وفي هذا المكان نفسه، وعدت إلى كتي بحثاً في رواياتي عن الصفحة 171 في كل كتاب، وعثرت على تلك القبة، مطوّلة، مفصّلة...» انظر : أحلام مستغاني : «فوضى الحواس»، ص 272-273.
- (52) جيلالي خلاص : «الحب في المناطق المحرمة»، ... ص 44.
- (53) أحمد عبد العياشي : «مغامرات ليل الفتنة»، منشورات البروج، الجزائر، 2000، ص 97
- (54) نفس المرجع : ص 47
- (55) أحلام مستغاني : «فوضى الحواس»، ... ص 360
- (56) أحمد عبد العياشي : «مغامرات ليل الفتنة»، ص 93
- (57) جيلالي خلاص : «عز صف حريو، حنيور، مشورت ماربور، الجزائر، 1998،
- (58) مينة كساء ملاح : عصف الكاتبة / وكتابة العنف في رواية : «فوضى الحواس»، ص 247.
- (59) أحلام مستغاني : «فوضى الحواس»، ص 68
- (60) مينة كساء ملاح : عصف الكاتبة / وكتابة العنف في رواية : «فوضى الحواس»، ص 247.
- (61) محمد منتصم الرؤية العجائنية، الأدب العربي في نهاية القرن وبداية الألفية الثالثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص 134
- (62) مينة كساء ملاح : عصف الكاتبة / وكتابة العنف في رواية : «فوضى الحواس»، ص 247.
- (63) أحلام مستغاني : «فوضى الحواس»، ص 331
- (64) واسيني الأهرج : «شرفات بحر الشمال»، القضاء الحر، الجزائر 2001، ص 17

## أبو القاسم الشابي طالبا زيتونياً

عبد الباسط الغابري / جامعي، تونس

### تمهيد :

مثل السكن في المدارس والإضرابات والأنشطة الثقافية فإنها أغفلت الإشارة بصورة واضحة إلى تأثير تلك البيئة الزيتونية في شعره، بل لم تحاول حتى النظر في إمكانية وجود رابط إن لم نقل و رابط بين شعره وتلك البيئة.

- بحوث حاولت استثمار يومياته فتصّبت اهتمامها على استخلاص ملامح البيئة الزيتونية التي عاش فيها الشابي (2). وقد أشارت إلى ارتباط بعض قصائده بحدث ما (3) ولكن دون إنجاز مسح متكامل لإنتاجه الشعري خلال ما يزيد عن إحدى عشرة سنة (1923-1934)، لم ينظم فيها إنتاجه في خط مستقيم سواء من الناحية الكمية أو الكيفية، وبعبارة أوضح وأدق لا بد من التساؤل هل من سبيل إلى تفسير تضخم إنتاجه خلال سنتي 1933 (17 قصيدة) و 1928 (16 قصيدة)؟ ألا يرتبط ذلك بوقائع معينة ؟ بل ألا يوحي ذلك بدلالات ما؟

لئن بدت تلك التساؤلات لا قيمة لها في الظاهر لكنها هامة جداً من وجهة النظر العلمية والتاريخية، ف شعر الشابي ليس ظاهرة معزولة عن بيئته وشخصيته. ودليلاً الأبرز في ذلك أن صدهاء لم ينقطع إلى آخر جيل من خلفائه الطلبة الزيتونيين

إذا كان بعضهم يعتبر أبا القاسم الشابي شاعراً محظوظاً باعتباره يكاد يكون الشاعر التونسي الوحيد الذي نال حظاً من الدراسة والبحث حسب مزاعمهم فإننا نعتقد أنّ هذا الرأي مبالغ فيه. وذلك ليس من قبيل التشكيك في مجهودات الآخرين، بل لنشير إلى أنّ الشابي جدير بالثناء على ذلك ولا أدل على ذلك من بقاء بعض الملاحم من حياته وأدبه «مسكوتاً عنها» في تخيل أنها صالحة للاستقراء والتمحيص، ومن بينها تأثير المسيرة الطالبية الزيتونية في الشابي وفي أدبه خاصة.

وحقيق بنا أن نشير إلى أنّ البحوث التي تطرقت بصورة ضمنية أو مباشرة إلى علاقة الشابي بالزيتونة يمكن تصنيفها إلى صنفين:

- بحوث حرصت على تتبع مسيرة الشابي الطالب الزيتوني مستفيدة من علاقاتها الشخصية به، فتتوسل ببعض الوثائق حيناً وذاكرتها أحياناً (1). ولئن نجحت هذه البحوث في استقصاء خطوات الشابي منذ التحاقه بجامع الزيتونة إلى تاريخ حصوله على شهادة الحقوق، وما تخلل تلك الفترة من حوادث متصلة بالشؤون الطالبية

خلال خمسينيات القرن العشرين، وهي حقيقة يمكننا التثبت منها بتصفح الأشعار التي نشرها طلبة تلك الفترة التاريخية في الصحف الطلابية مثل جريدتي «صوت الطالب الزيتوني» و«صدى الزيتونة». بهذا المعنى فإننا سوف لن نجيب عن تلك التساؤلات فقط، بل ستمكّن من دحض التفسيرات البرّانية والتبسيطية التي ترجع الفضل في بروز الشابي إلى التيار الرومنسي والمدرسة المهجرية... ولعلّ الأغرب من كل ذلك أنّها تلمّح باستحياء إلى أنّ شعره الوطني والسياسي كان مجرد عفو خاطئ<sup>(4)</sup> في حين أنّه كان عصارة تجربة وممارسة تضالّية.

ولا بدّ لنا أن نشير إلى أنّ محمد فريد غازي كان أوّل من تبنّى إلى ضرورة دراسة البيئة الزيتونية لأنّها المذخل الأساسي لفهم أدب الشابي وفكره<sup>(5)</sup>. ولكنّه لم يكمل مشروعه بتقليب الوجه الآخر لتلك المعادلة باستقراء أثر شعر الشابي في الوسط الثقافي الزيتوني. ومحاولة تجاوز التحليل العرضي الذي ينطلق من نصوص «مضاحية يلدو الانطلاق من المدوّنة الرئيسية [أي ديوان «غاني الحياة»». واستنادا إلى كلّ ذلك فإنّنا عملنا سيتوزّع على المحاور الثلاثة التالية: محور أوّل سنعيد فيه التذكير بمسيرة الشابي بالجامعة الزيتونية، ثمّ محور ثانٍ سنحاول فيه استكناه تأثير الزيتونة في أدبه فمحور ثالث متعلّق بأثر شعر الشابي في جيل الطلبة الزيتونيين خلال خمسينيات القرن العشرين.

## 1 - مسيرة الشابي في الزيتونة

### 1 - حدود الوعي بالتاريخ عند الشابي :

ليس من المبالغة إذا اعتبرنا أنّ من علامات إبداع الشابي ونبوغه اهتمامه بالجانب النظري سواء لشعره<sup>(6)</sup> أو لبعض الظواهر والمجالات التي ذكرها في نثره من مقالات ومذكرات ووسائل. فالتنظير لشيء

ما يعكس وعيا مفهوميّا وجوهريّا بقيمة التأسيس الفكري والذهني له. وفي هذا السياق يمكن أن نفهم إشارة أبي القاسم الشابي لمفهومه الخاص للتاريخ والعلاقة الحقيقية التي تربطه بالشعر، وذلك في معرض تعقيبه على مقال صديقه محمد الحليوي الموسوم بـ«الشعر على الشعر»، إذ يقيم علاقة تماثل ضرورية بين الشعر والتاريخ فهما حسب اعتقاده قتان راقيان يؤدّيان وظيفة واحدة هي الشهادة على مسيرة الإنسان في الوجود رغم تباينهما في تقطّعين أساسيتين: الأولى تقاطع مع خصوصيّة العنّ الشعري بما هو نظم، وهو ما يعني أنّه وإن كان تاريخاً إلّا أنّه تاريخ منظوم، والثانية تتصل بالحدود المفترضة لمهمة الشعر فأصرّ الشابي على أنّ دوره في هذا السياق لا يجب أن يتجاوز دور الخادم الأمين للتاريخ «إنّ الشعر يجب أن يكون خادماً أميناً للتاريخ أو لونا آخر من ألوانه يتناول نفس ما يتناوله التاريخ من موضوع وغاية، ولو أردنا أن نتوسّع في فهم هذا الرأي لقلنا أنّ الشعر ينبغي أن يكون تاريخاً منظوماً»<sup>(7)</sup>.

ولأنّنا جئنا إلى استحضار مفهوم التاريخ عند الشابي ونوعية العلاقة التي يراها ضرورية بين عالمه باعتباره شاعراً والتاريخ باعتباره برهانا ورهانا في ذات الوقت هو إثبات أهمية إيلاء مسيرة الشابي الطلابية الزيتونية الاهتمام المستحق، إذ هي مدخل ضروري وأساسي لكل من رام الغوص في عالم الشابي وشعرته الثرية بالدلالات والمعاني، فلو كان هنالك وعي حقيقي بهذه المسألة لما تجرّأ بعضهم على تفسير شعور الشابي بالكآبة والتمرد - على سبيل الذكر - بتفسيرات برّانية تقحم المدرسة الرومنسية والمهجرية إقحاما لا يخلو من تعسف وإسقاط. ولم يتحرّج آخرون في تفسير ثورته الوطنية والسياسية بعفو الخاطر أو لتكائه مجرد تائه في الغاب مهووس بوصف عالم غريب عليه لا يطلع عليه إلا في الدفاتر والمحابر.

## ب- الدفتر المدرسي للشايبي :

لا جدال في أنّ عالم الزيتونة المليء «بالمفارقات» كان المهاد الأساسي والعنصر الجوهري في شحن وجدان الشايبي ووعيه ومخياله بشقّى المؤثرات التي ستنصلها في سياقاتها الخاص بها. ولعل من أعاجيب واقعا الأدبي أننا نجعل بالضبط الدقيق تاريخ ميلاد أشهر شعرائنا. فهل ولد الشايبي يوم 24 فيفري 1909 أم يوم 3 أبريل 1909؟ فجل المراجع كما أشار إلى ذلك عامر غديرة اكتفت بالنقل عن زين العابدين السنوسي في كتابه الشهير «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر هجري» (8). وهو ما صير تاريخ ازدياد الشايبي غير محدّد بدقة وإنّما على وجه التقريب أي من 24 فيفري 1909 إلى 3 أبريل من السنة نفسها(9). والأمّر نفسه بالنسبة إلى سنة التحاقه بالزيتونة، إذ هنالك تباين واضح بين النقاد في هذه المسألة فإذا كان محمد الصالح المهيدي الذي درس مع أبي القاسم الشايبي في الجامعة الزيتونية طيلة أعوام سنوات موزّعة بين الدراسة والسكن والمعمل الجامعي يرجع التحاق الشايبي بالزيتونة سنة 1341 هـ/ 1921م(10). وقد جراه في ذلك إبراهيم بورقة زميلهما في الدراسة وصديقهما(11) فإنّ زين العابدين السنوسي يخالفهما في ذلك التاريخ، إذ أرجعه إلى سنة 1920 (12). وقد زكاه في ذلك محمد فريد غازي(13) وعامر غديرة الذي عثر على الدفتر المدرسي للشايبي في الزيتونة فأيقن أنّ الشايبي استهلّ دراسته الزيتونية بداية من يوم 11 أكتوبر 1920 (14). وهو ما سلمت به جل الدراسات اللاحقة (15). وقد أحرز الشايبي سنة 1928 على شهادة التطويع في العلوم من المرتبة الثانية، ثم في نفس تلك السنة انتسب إلى مدرسة الحقوق التي تحصل منها على الشهادة النهائية بعد سنتين كاملتين من المثابرة والمكابدة والمجاهدة

باعتباره كان في حقيقة نفسه نافرا متبرّما من دراسة القوانين.

وبذلك يمكن القول إنّ الشايبي بقي في إطار الزيتونة ما يقارب العشر سنوات كانت هي سنوات «المخاض» التي صاغت عقيرته وتبوّعه فحّتي حصوله على التطويع ومباشرته دراسة الحقوق لا تعني بتاتا خروجه من تلك البيئة الزيتونية الثرية بالتعدّد والتنوّع، إذ ظلت أماكن سكناه هي نفسها تقريبا محصورة في الوكالات ومدارس سكنى الطلبة مثل المدرسة الجاسوسية والمدرسة السليمانية والمدرسة اليوسيفية(16) ووكالة المخازني(17).

## ج - المواد والبرامج الدراسية التي درسها الشايبي:

لقد أسهب محمد فريد غازي في تحليل هذه المسألة وتفصيلها في دراسته المتعلقة بالبيئة الزيتونية (18). ولعل ما يلفت الانتباه أنّ الشايبي غرق في نفس التعليم الذي نشأ في محضته آلاف الطلبة الزيتونيين من حيث هيمنة العلوم الدينية (التفسير، الحديث، القراءات، السيرة النبوية، علم الكلام، الفقه، أصول الفقه، أحكام الميراث، التجويد، التصوّف، الأخلاق) وعلوم العربية (النحو والصرف والبلاغة والإنشاء والأدب والإملاء والخط والعروض) وبعض العلوم الكونية الأخرى (التاريخ والجغرافيا والمنطق والحساب وعلم الهيئة وعلم الفلك)(19).

وقد توزّعت هذه العلوم والمواد على جميع مراحل التدريس الثلاث من المرحلة الأولى التي تستمر أربع سنوات، ثم المرحلة الثانية التي تدمر ثلاث سنوات إلى المرحلة الثالثة التي تستغرق ثلاث سنوات. ويمكن ملاحظة الاختلاف الأساسي بين هذه المراحل في تغيير بعض المؤثرات وأصحابها. وعلى سبيل الذكر درس الشايبي في



المرحلة الأولى شرح الأجرومية وسيدى عبد الباقي في النحو، والباقوري شرح الجهمرة في علم الكلام. وأما المرحلة الثانية فقد درس الواسطة للسوسي وشرح الجهمرة لابن أبي شرف في علم الكلام وشرح ألفية السيرافي في علم المصطلح (الحديث النبوي) والعاصمية لابن العاصم في أصول الفقه، ومتن الألفية في النحو ومختصر التلخيص للتفتازاني في البلاغة وابن عباد (شرح الحكم) في التصوف ومقامات الحريري والعمدة لابن رشيقي والمعلقات في الأدب (20).

#### د - الشابي ومحيط جامعة الزيتونة :

لقد مثلت الجامعة الزيتونية بالنسبة إلى طلبتها الأفاقين مهادا للانفتاح على مستجدات عصرهم وشواغله. ومن هذا المنطلق يمكن القول إنها كانت تشكل بالنسبة إليهم قيمة مضافة إلى قيمتها الرمزية والتربوية والدينية الأصلية، وذلك بتأثير عدة ملحقات هي في الحقيقة مؤسسات ثقافية قائمة الذات مثل الجمعية المحفورية (21) في النادي الأدبي لقدماء الصادقية - وقد علق أبو القاسم محمد كرو على أثر احتكاك الشابي بعالمه الجديد قائلا: «التحاق الشابي بالزيتونة وبالعاصمة كان نقطة تحول هامة في حياته. وليس ذلك لأن تعليم الزيتونة يرمز كان تعليميا عصريا بأتم معنى الكلمة، وإنما لهذا الجو الجديد من الحياة الذي انتقل إليه الشابي فوجد فيه كثيرا من الحرية وكثيرا من الانطلاق وكثيرا من النشاط الأدبي، وما لم يكن من قبل متحمسا بشيء منه. وبذلك تحرر من كل قيد كان يربط به وكل رقابة كانت تسيطر عليه» (22).

ومن أهم ما توفّر في المخلدونية وكان عاملا مساعدا للشابي مكتبته الثرية التي ضمت أبرز عناوين الثقافة الحديثة ولا سيما الثقافة الفرنسية.

بيد أنه يمكن التمييز في مطالعات الشابي بتلك المكتبة بين نماذج من الأدب العربي القديم مثل دواوين جميل بن معمر وكثير عزة وعمر ابن أبي ربيعة والأخطل والفردق وأبي نواس وابن الرومي وأبي تمام والبحري وابن الفارض والمحرّي والمنتبي وابن خفاجة وابن زيدون (23). ومطالعاته الحديثة فقد طالع جل مؤلفات طه حسين مثل «الشعر الجاهلي» و«حديث الأربعماء» و«الأيام» وبعض مؤلفات مصطفى صادق الرافعي - وإن كان يضيّق به ويترجم من أسلوبه - وعبد القادر المازني وكتابه «حصان الهشيم» وعباس محمود العقاد وكتابه «الفصول» وميخائيل نعيمة وكتابه «الغريال» وجبران خليل جبران وكتابه «العواصف» و«الأجنحة المتكسرة» (24). أما في ما يتعلق بالثقافة الغربية فيمكن أن نذكر الكتاب المقدس (25) و«رافائيل» للامرتين (Raphael de Lamartine) و«وارثر لغوته» (Warther de Goethe) وبعض المقاطع الشعرية لأوسين (26) و«بول ورجين» (Paul et Virginie) لسانت بيير (Saint-Pierre) و«الشهداء» لشاتوبران (Les Martyrs de Chateaubriand) و«الإكليل» لفرانسوا غوبسي (François Goppée) و«الزئبق الأحمر» لثايرس (Thais) و«الزئبق الأحمر» لثايرس (Thais) إضافة إلى النصوص الشعرية لفكتور هيجو (Victor Hugo) وموسي (H. de Mosset). وبالنسبة إلى تأثير النادي الأدبي في وعي الشابي فيبدو أنه تأثير غير مفضل تفصيلا وأقيا رغم إقرار محمد فريد غازي بقيمته وجدواه (28) لذلك سنكتفي بالإشارة إلى أمرين هامين سيمطان اللثام عن قيمة النادي الأدبي في صياغة شخصية الشابي. يتعلق الأمر الأول بدور النادي الأدبي في تعرف الشابي على عديد الشخصيات الأدبية والوطنية وهو ما مكّنه من تجاوز خجله وانطوائيته، إذ جاء في إهداء

زين العابدين السنوسي لكتابه عن الشابي إلى الزعيم الحبيب بورقيبة بتاريخ يوم 25 ديسمبر سنة ست وخمسين وتسعمائة وألف بحسب ما هو مثبت في تصدير الكتاب المذكور آنفاً: «يا زعيم العصر أتذكر أبا القاسم عندما كان يجمعكما النادي الأدبي في جمعية قدماء الصديقة، فقد كان العضو الوحيد الذي قدّم ملاحظاته كتابيا على البسطة التي أقيموا أثناء شهر ديسمبر سنة 1927... وخرج في إعجابه بنتيجة رئيسية وهي إن نهضة التحرير في عالمنا العربي لا تكون ثابتة إلاّ بتعميد من نهضة يتحرّر فيها الفكر العام من كابوس الماضي» (29).

أما الأمر الثاني فيعتقد حول العامل الدافع إلى الابتكار والإبداع الذي نعتقد أنّ النادي الأدبي قد اضطلع به بطريقة قصصية ضمنية، إذ شكّل نشاط ذلك النادي الأدبي على محدودية إشعاعه وتأثيره في الوسط الاجتماعي والثقافي التونسي عنصراً حركاً سواكن الشابي ودفعه دفعا إلى التعبير عن تطلعاته ومواقفه وفلسفته الخاصة به في الحياة. وقد أشار في هذا السياق بالذات إبراهيم بورقعة أحد أصدقاء الشابي ومجايليه إلى أنّ محاضرة الخيال الشعري عند العرب التي أُنصَح فيها الشابي عن موقفه من الأدب العربي ومفهومه للإبداع بالمعنى الواسع لهذا المصطلح كانت في إطار ذلك النادي.

صفوة القول في ما يتعلّق بتأثير المحيط الزيتوني في تجربة الشابي وبناء شخصيته أنّه مسألة هامة وعصية على التحديد الدقيق باعتبار أنّه يمكن أن ندرج فيها جميع تلك الشخصيات التاريخية التي التقى بها سواء في مدارس سكنى الطلبة مثلما كان شأن صديقه محمد الحليوي الذي لمع مبكراً نبوغ الشابي فشبهه بلامرتين أو في تلك المؤسسات الثقافية والتعليمية مثل جامع الزيتونة والخلدونية

ومقر قدماء الصديقة حيث تعرّف على زين العابدين السنوسي الذي يعود له الفضل في إبراز الشابي إلى الوسط الثقافي التونسي رغم حداثة سنّه التي لم تتجاوز الثمانية عشرة سنة في كتابه «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر هجري» المنشور سنة 1927، إذ قدّمه بوصفه «جبار من جبابرة الأدب الرائع العتيذ وأنّه من أتبع من عرفهم من شباب الخلدونية» (30). وكان قبل ذلك قد فتح له المجال لنشر قصائده في جريدة «النهضة» و«مجلة العالم الأدبي» وغير ذلك من الدوريات التي أدار زين العابدين السنوسي قسمها الأدبي.

### النشاط الجمعياتي لأبي القاسم الشابي في إطار الزيتونة :

إذا كان محمد الصالح المهدي أوّل من أشار إلى الجانب النضالي من شخصية الشابي في مقال له (31) لم يفصله عن تاريخ وفاة الشابي سوى ستين أي سنة 1936 باعتباره كان من الأصدقاء المقربين للشابي إضافة إلى كونه كان زعيماً للجنة طلبة الزيتونة مؤقّتاً عشرينيات القرن العشرين (32) فإنّ بعض الدراسات اللاحقة ولاسيما التي اهتمت بتحليل نصوصه الشعرية ونقدها قد ذهبت عن ذلك الجانب من شخصيته بدعوى تركيزها على استنطاق النصوص دون سواها باعتبارها دوالاً مكتفية بذاتها وكفيلة بكشف جميع المعاني والقضايا. ويقدر ما في هذا الرأي من طرافة تبرز أساساً في الحرص على استقلالية النصّ فإنّ سليات عديدة تنعكس بالنسبة إلى حالة الشابي، فمثلما أشرنا إلى ذلك في ما تقدّم من البحث فقد كان ذلك الدھول أو على الأصحّ «الإقصاء» عملاً من عوامل توسّل نقاد الشابي بعوامل بترائية (التأثر بالمدرسة المهجرية) لتفسير شعره السياسي والاجتماعي.

وبناء على ذلك يسوغ لنا تفصيل النشاط الجمعياتي

للشابي وتزيله في إطار التحركات الطلابية الزيتونية التي شهدتها الجامعة الزيتونية منذ شهر ديسمبر 1928 (33). وبالاستناد إلى مقاله المذكور آنفاً يمكن أن نفضل ذلك النشاط في النقاط التالية:

- مشاركة أبي القاسم الشابي في تأسيس جمعية الشبان التونسيين، إذ حضر يوم 22 ذي الحجة سنة 1347 هـ/ 1928م بصفته عضواً مؤسساً لتلك الجمعية. فكان يعمل مع المهدي وبقية أعضاء الجمعية على صياغة قانونها الأساسي وناقش فصولها إلى أن تمت الصياغة النهائية لقانونها الأساسي (34).

- وضع برنامج النادي الأدبي لتقديم الصداقة في شهر رجب عام 1347 هـ/ 1928 م، وهو برنامج مكن أعضاء النادي من تقديم سلسلة محاضرات بلغت خمس عشرة محاضرة في الثلاثة أشهر الأولى من تلك السنة. وقد أشار المهدي في مقاله المذكور آنفاً إلى أنّ الشابي كان عضواً نشيطاً يهيء الأسباب للحاضرين فيحدد الكتب ويساعد الأدياء مساعدة مشكّقة وقد احتفظ المهدي بمسودة من ذلك البرنامج بخط أبي القاسم الشابي (35).

- انخراط الشابي في نقاب الطلبة الزيتونيين المستنيرين الذين حرصوا على النهوض بنظام التعليم الزيتوني لضمان متانة تكوينهم العلمي والثقافي. وبالتالي تيسير نجاحهم في مناظرات الانتداب. وقد تزعم الشابي لجنة الطلبة التي عقدت جلستها الأولى في 5 رجب سنة 1347 هـ/ 1928 م. وقد أشار المهدي إلى أنّ الشابي وضع أول برنامج عملي للمطالبة بالإصلاح فقال: «ومازلت أذكر الليلة الأخيرة من شهر ديسمبر عام 1928، تلك الليلة التي واصلت فيها لجنة الطلبة العمل إلى الصباح، وذلك إثر إلقاء القبض على بعض الطلبة الذين اتهموا بالتحرّض على الاعتصام، وما أبداه الشابي من الثبات في الموقف والشجاعة المتناهية» (36)

ومن المعلوم أنّ إضراب تلك السنة التي صدر فيها أمر 8 ديسمبر 1928 المنظم لمناظرة العدول كانت من أطول الإضرابات الطلابية وأهمّها منذ الإضراب الشهير الذي حصل سنة 1910 (37).

- الالتزام بقضايا الزيتونة والأدب حتّى عند مغادرته للمحاضرة وإيابه إلى مسقط رأسه بتوزر. إذ يعتبر الشابي واضع القانون الأساسي لودادية الطلبة بتوزر التي تأسست سنة 1351 هـ/ 1932 م رغم اشتداد مرضه (38).

يتضح ممّا سبق أنّ مسيرة الشابي الزيتونية وملحقاتها كانت مسيرة ثرية بالدلالات والمعاني. وهي وثبتت بما لا يدع مجالاً للشك وللشابي الشابي بانتماهات الزيتوني. وليس من المبالغة إذا اعتبرناه بهذا المعنى ثقافياً عضواً حسب تصنيف الفيلسوف الإيطالي أنطونيو غرامشي. وليست القيمة الحقيقية لذلك التصنيف في حد ذاته، بل في أبعاده ومغزاه. ولعلّ من أهمّها على الإطلاق ارتباط الشعر السياسي والاجتماعي للشابي بظروفه النفسية والصحية. بيد أنّ ذلك الارتباط لا يعني التقاطع التام بين صفتي الواقع والشعر عنده لآه لو حدث ذلك فعلاً لتضال الجانب الفني الجمالي في أدب الشابي ولربما اتعدمت مبررات اعتباره مبدعاً، بل إنّما المقصود بذلك تقاطع الوشائج بين الجانبين الذاتي والإبداعي، ونجاح الشابي في صياغة نصّ إبداعي جمالي اختزن ضمناً كل تلك المنعطقات في حياته الطلابية.

وإذا كنّا في هذا المستوى من بحثنا قد اكتفينا بذكر أهمّ المنعطقات التاريخية في حياة الشابي الطالب، وهي عملية جافة وإن كانت لا تخلو من فائدة تاريخية فإنّنا في العنصر اللاحق سنحاول استقصاء تأثير الزيتونة في أدب الشابي انطلاقاً من نصوصه التي نظمها بنفسه، ونعني بالتحديد مذكراته ورسائله وديوانه الشعري.

## 2 - تأثير الزيتونة في أدب الشامي

قد يرى البعض أنّ البحث في تأثير الزيتونة في أدب الشامي من الإسقاطات التي لا لزوم لها باعتبار أنّ الشامي نفسه قد أبدى ضيقاً من النسق الثقافي الذي تدور في فلكه الزيتونة. ولئن بدا هذا الرأي صحيحاً في ما يتعلق بموقف أبي القاسم الشامي من الأقطاب التي تنازعت الزيتونة والمؤسسة الثقافية آنذاك (39) فإنه يغفل معطى هاماً لا سبيل إلى الإغضاء عنه يتعلّق بالنسق الثقافي الذي صاغ شخصية الشامي. ونعني بالنسق الثقافي «الدلالة المضمرّة المنفردة في الخطاب، مؤلفتها الثقافة، ومستهلكوها جماهير اللغة من كتاب وقراء» (40). وبذلك يتحدّد النسق «عبر وظيفته وليس عبر وجوده المجرد. والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدّد ومقيّد. وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو خطابان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر...» (41). وللتوضيح أكثر نشير إلى أنّ النسق الثقافي يخرّج بنية من التمثيلات والتصورات الموقعية واللاوعية التي أضحت بمرور الزمن روحاً موصلة العرف مسلمات وبيدهيات لا تقبل المراجعة والمساءلة، بل تفرض الامتثال والمواكبة. وانطلاقاً من ذلك يمكن أن نبحت عن نسق ثقافي أو حتى عن أنساق ثقافية مهمة مقابل نسق أو أنساق ثقافية منشودة. وفي ضوء ذلك نعتقد أنّ المؤسسة الزيتونية شجنت وجدان الشامي ومخيلته بعناصر التبرّم من الموجود وبالتالي التطلع إلى معارج المنشود. وهي نتيجة لا تتعلّق بالشامي وحده، بل تشمل عديد مجاليه من أمثال الطاهر الحداد والبشير خريف ومحمد الحليوي.

وبهذا المعنى يمكن لنا أن نستقرئ تأثير الزيتونة في أدب الشامي انطلاقاً من مؤلفاته سواء أكانت نصوباً شعرية أم نصوباً نثرية.

## 1 - تأثير الزيتونة في المذكرات والرسائل:

لقد أشار محمد فريد غازي إشارةً بليغة إلى تميّز ما اصطلاح على تسميته بـ«يوميات الشامي» بكونها نصّاً كتب «دون تصنع وصنعة أدبية» (42). وقد عبّر غازي قبل ذلك عن استيائه من نقاد الشامي لعدم اهتمامهم بالبيئة الزيتونية التي احتضنت الشامي أعواماً (43). وحتى لا نجتر ما ذكره في ما يخصّ الظروف الطالبية من مدارس السكنى وانتشار الأوبئة والأمراض في صفوف الطلبة (44) فإننا سنحاول الإشارة إلى جوانب أخرى انطلاقاً من رسائله مع صديقه محمد الحليوي باعتبارها لم تزل تحظّها مع الدراسة والتحليل لأسباب غير مقنعة بالمرّة.

يمكن القول إنّ الرسائل جميعها ترسم لوحة مكتبة المعالم واضعة التقاسيم ذات عناصر متناقضة غير متجانسة. فمن جهة يبدو الشامي مؤمناً إيماناً عميقاً بالله متجاوزاً الطابع الديماغوجي لبعض مخايله في ما يتعلّق بمعنى الإيمان «وإنّي لأعقّق إيماناً بالله من كلّ أحد حينما عبّر بهاته التعابير الكافرة في طرأ أونتك الناس. فالألوهية وماتفرّق منها هي رمز المثل العليا التي نصبو إليها بأرواحنا ونشخص إليها بأبصارنا في هاته الحياة. ولذلك فإذا أردنا أن نعبّر عن معنى نحسّ له بجلال المثل الأعلى وسموّه فإنما سبيلنا في ذلك أن نفرغ عليه رداء الألوهية التي هي ما تصوّره الإنسانية من جمال المثل الأعلى وجلاله» (45). لذلك بدأ مقتنعا تمام الاقتناع بعديد المفاهيم والمثل العليا مثل واجب التضحية في سبيل الوطن، والواجب يقول في رسالته الثانية عشرة مخاطباً صديقه محمد الحليوي «لتحمّل يا صديقي كل شيء في سبيل النهوض بتونس وآدابها ما دعنا، إنّنا نجاهد لإحياء الوطن والرفع من شأنه بين الشعوب، فإنّ المجاهد يا صديقي ليفترش القشّ وحتى المزابل إذا اضطرّه الدهر...» (46).

وقد حدّد مفهوم الإبداع تحديدا يتقاطع مع تحديدات عظماء الإنسانية الحقيقيين ومواقفهم، إذ يركّز فيه على ضرورة توقّف عنصرَي الإضافة والطرافة فيقول في ذلك: «فالعبارة ياصديقي عندي إنّما هي نبوغ الشيء وعلو عنصره وكرم معدنه لا بكمّيته وكثرته. وكم من مطوّلات ممدودة النفس لا يشر فيها المرء على ما يسكر القلب أو يغدّي الفكر...» (47).

بيد أنّه بدا متشابها وناقما على بيته الاجتماعية والثقافية التي يرى أنّها متناوئة لحركة التطوّر التي يأمّلها الشباب التونسي الذي تطعّمت أفكاره بروح الحداد الغربية. لذا بدا الشابي مناصرا للطاهر الحداد إنّ صدور كتابه «إمرأتنا في الشريعة والمجتمع» فيكتب صديقه الحليوي قائلا: «إنّ الضجّة في تونس قائمة حول كتاب صديقنا الطاهر الحداد، ويقال إنّ النظارة تفكر في القيام عليه وطلب حجزه كما فعلت مشيخة الأزهر في مصر بطه حسين وكتابه، سمى أنّه قدّر علينا أن نكون مقلّدين لمفكرنا/ كلّ شاعر! هذا ما يشاء» (48).

وهي سياق تحليله لواقع الأدب التونسي وقضاياه يشهّ قوى الرّدة بالأصنام الخشبيّة التي يقدّسها بعضهم دون أن تكون لها فائدة مرجّوة، بل إنّها تجذب المجتمع إلى القهقري فتعيق تطوّره «وأنّ أصارحك في موقف حاسم في تكوين الأدب التونسي الحيّ الجدير بالخلود وفي تحطيم هاته الأصنام الخشبيّة التي تحتل مكانا من الأدب يجب أن يحتل الأحياء الذين يعرفون كيف يعملونه محبّة الحق والقوة والجمال...» (49).

ولو تنبعا موقف الشابي أكثر لرصدنا حركة تصاعديّة في مستوى انفعالاته وتطلّعاته المتناوئة لقوى المحافظة التي تخفي في حقيقتها مصالح فئوية شخصيّة، أفق تفكيرها ضيق. وليس مبالغة

إذا اعتبرنا مذكرات الشابي ورسائله بيانا للحداد والثورة على المؤسسات الثقافية التقليدية. ولعلّ ما يميّز بيان الشابي أنّه تجاوز ليأس اللحظات الراهنة وقناعتها ويؤسّس للخلود في اللحظات القادمة. وقد شاطره في يأسه ذلك صديقه محمد الحليوي الذي يقول في إحدى رسائله مخاطبا الشابي: «إنّي يائس من موت الحركة الأدبيّة. ويائس من عدم اهتمام الطبقة المثقفة بالتنتاج التونسي. يائس من صحفنا التي لا نكاد نفرح بظهور الواحدة منها حتّى تأخذ في التراجع إلى الوراء وأخيرا تهوي في الهاوية. أليس هذا ممّا يدعو إلى اليأس» (50). فإنّه كان متيقّنا من أنّ حركة التاريخ لا يمكن أبدا وقفها في اتجاهها الأمامي مهما طال التوقّف والانعراج والدوران.

وإذا كنّا في هذا المستوى من التحليل قد كشفنا صورة صريحة للزيتونة وتوابعها باعتبار أنّ الشكل الشرّي في الرسائل والمذكرات هو أقرب إلى نقل الموقن والإخيار منه إلى المجاز والاستعارة فإنّنا في المخزّج المحرّلي سنحاول التطرّق إلى الصورة الضمنية للزيتونة انطلاقا من ديوان أغاني الحياة.

#### ب- أثر الزيتونة في ديوان أغاني الحياة :

إذا استندنا إلى الطبعة التي أصدرتها الدار التونسية للنشر سنة 1970، وهي طبعة مزيّلة بتاريخ كتابة الشابي لحلّ قصائده فإنّه يمكننا أن نقدّر مدّة إنتاج الشابي بإثنتي عشرة سنة بدايتها سنة 1923 وخاتمتها سنة 1934. ونرى أنّه يستحسن أن ننال المسألة في مسلكين مترابطين لصياغة فكرة دقيقة مفصّلة. مسلك أوّل يهتم بتفصيل الجانب الكميّ الذي أشرنا إليه آنفا، ومسلك ثان يستمر تلك المقاربة الإحصائيّة، ويحاول استنطاق الدلالات والمعاني.

• القراءة الإحصائية :

جدول رقم 1 : قصائد الشامي حسب تاريخ سنوات كتابتها

السنوات	عدد القصائد	عناوين القصائد
1923	1	- الغزال الفاتن .
1924	2	- أيها الحب - حله للموت .
1925	9	- النجوى - تونس الجميلة - شعري - الصبيحة - في الظلام - جمال الحياة - من حديث الشيوخ - نظرة في الحياة - الحياة .
1926	5	- أشوددة الرعد - غرفة من يَم - الكتابة المجهولة - شكوى البيتيم - الزينة الذاوية .
1927	12	- مأتم الحب - يا شعر - إلى الطاعية - السامة - أعنية الأحرار - الدموع - أيها الليل - المجد - الحب - جدول الحب - سر مع الدهر - الذكرى .
1928	16	- الطفولة - قالت الأيام - المساء الحزين - بلقاء الحريف - أغنية الشاعر - في فجاج الألام - مناجاة عصفور - يارفيقي - إلى الموت - إلى عازف أعمى - صوت تائه - قبضة من صباب - نشيد الأسى - قلت الشعر - إلى الليل - دموع الأكم .
1929	6	- أغاني الكنه - إلى فسي الثانه - أكثر من قلبي فعدا بروم ؟ - دموت - إلى الله - بالبن أتي
1930	6	- النبي الجيول - لأند الصمير - صحنه من كنف لدموع - الخمدل النشود - طريق الهاوية - شجون .
1931	13	- الأشواق التائهة - أحلام شاعر - فود الأحلام - (؟) - . ناء فجر - أما أبكيك للحب - أساء الشيطان - صلات بي ميكل الحب - أراك - فكرة لفتن - سز الهوى - قلب الأم - أنسيم بهيب .
1932	3	- حديث المقبرة - في ظلال وادي الموت - الشاعر .
1933 -	17	- لجنة الصائفة - السعادة - من أعاني الرعاة - أيها الحافلة بين العواصف - للتاريخ - صوت من السماء - ذكرى صباح - الرواية الغريبة - الصباح الجديد - الخناص السكرى - إرادة الحياة - تحت الفصوص - إلى الشعب - الناس - متاعب العظيمة - نشيد الجئار - زوينة في ظلام .
1934 -	8	- الاعتراف - قلب الشاعر - إلى طغاة العالم - الغاب - حرم الأمومة - شكوى ضائعة - الدنيا الميتة - فلسفة الثعبان المقدس .
- دون تاريخ	11-	- باحماة الدين - قال قلبي للإله - رثير العاصفة - إيّاك - كهرباء الغرام - صبيحة الحب - وعود الغواني - ليلة عند الحبيب - ليت شعري - في سكون الليل - الأديب

جدول رقم 2 : ترتيب قصائد الشابي حسب سنوات كتابتها ونسبها المئوية

ترتيب القصائد	السنوات	عدد القصائد	النسب المئوية
1	1933	17 قصيدة	15,7 -
2	1928	16 قصيدة	14,8 -
3	1931	13 قصيدة	12,3 -
4	1927	12 قصيدة	11,1 -
5	دون تاريخ	11 قصيدة	10,1 -
6	1925	9 قصائد	8,3 -
7	1934	8 قصائد	7,4 -
8	1930	6 قصائد	5,5 -
9	1929	6 قصائد	5,5 -
10	1926	5 قصائد	4,6 -
11	1932	3 قصائد	2,7 -
12	1924	2 قصائد	1,8 -
13	1923	1 قصيدة	0,9 -

## الدلالات والاستنتاجات :

لعلّ ما يلفت الانتباه في هذا الترتيب الزمني والكتبي لإنتاج الشابي الشعري أنّ «الكثافة الشعرية» (51) بلغت أقصاها في أواخر حياته القصيرة وتحديدًا قبل ستة من موته أي سنة 1933. وإذا كان من الصعب حقًا تبرير هذا الأمر تبريرًا مقنعًا يتجاوز مجرد الاعتماد على ذريعة الإحساس بالموت فإنّه يمكننا النظر في المستوى الثاني من الكثافة الشعرية وتبريره، وهو المتعلق أساسًا بسنتي 1927 و1928 على أساس تنامي وعي الشابي بالقوى المحركة للتاريخ والفاعلة في الواقع التونسي بصفة خاصة. فقد أشرنا في مائتة

من العمل إلى انخراط الشابي في النضال الطائلي والعمل الجمعيّ في مرحلة تاريخية هامة شكّلت بحق منعطفًا حاسمًا في تاريخ تونس المعاصر وتاريخ الزيتونة والزيتونيين، إذ كان إضراب الطلبة الزيتونيين سنة 1928 أهم الإضرابات وأقواها منذ إضراب سنة 1910 الشهير. لذلك أثر تأثيرًا حقيقيًا في نضج تحركات الطلبة الزيتونيين في العقود اللاحقة وبالأخصّ عقود الثلاثينات والأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين. وعندما يقترب ذلك الوعي بموهبة شعرية حقيقية تفتّح نبوغها في سنّ مبكرة: سنّ الرابعة عشر كما هو شأن معظم الشعراء الأفاضل الاستثنائيين (52). فإنّه بغزير فيضًا من «البهجة الشعرية» تختزل مسيرة الإنسان في الوجود وتشرعها.

وإذا تجاوزنا ذلك التحديد الزمني الضيق إلى تحديد زمني أشمل نواته مسيرة الشابي الزيتونية وحدوده من سنة التحاقه بالجامع الأعظم يوم 29 محرم 1339 هـ/ 11 أكتوبر 1920 (53) إلى موته سنّ 1930 (54) حين تخرّج من مدرسة الحقوق التونسية فإننا نشهد أنّ نسبة إنتاجه الشعري تربو عن 52 % (57 قصيدة من جملة 109 تضمّنها ديوانه) فأول قصيدة نظمها الشابي هي قصيدة «الغزال الفاتن» سنة 1923 وآخر قصيدة في تلك الفترة الممتدة آنفاً (سنة 1930) هي قصيدة «شجون».

وعلى الرغم من أنّ هذه الطريقة لا تخلو من مزالق واعتباطية مثل صعوبة الفصل العملي والمنهجي بين فترات الإنتاج الشعري للشابي اعتمادًا على مجرد تواريخ مبدئية لقصائده، إضافة إلى الارتباط الدلالي المحتمل بين قصائده سواء من ناحية الذات المبدعة باعتبارها ذاتا واعية لا يتشكّل وعيها بذاتها والعالم في شكل جزر منعزلة وإنّما في قالب فيض ودفق واحد أو من حيث طبيعة الأغراض والمواضيع المطروقة فإنّه يمكننا

الاستئناس بذلك المعطى يحثنا عن رافد جديد يمكن أن يوصلنا إلى قراءة جديدة لشعر الشابي.

يمكننا في ضوء ذلك دون مبالغة أو إسقاط تأطير عديد المواضيع الشعرية التي تناولها الشابي وتنزيلها في سياقها الحضاري الخاص المرتبط ارتباطاً جديلاً بالزيتونة. ومن بين تلك المواضيع موضوع الكآبة الذي أثار جدلاً واسعاً عند نقاد شعر الشابي على الرغم من أنّ جلّ مواقفهم وآرائهم تتكامل وقابلة للتأليف بينها كما خلص إلى ذلك المتصف الجزار(55). بيد أنّها أغفلت البحث عن الصلات الممكنة المحتملة بين كآبة الشابي الشعرية وعواملها الحقيقية، إذ كآبة الشابي ليست «كآبة مجهولة» كما تغتّى الشابي في إحدى قصائده التي تحمل العنوان نفسه أي قصيدة «الكآبة المجهولة»، وإنّما تبدو نتيجة منطقية لاختلال التوازن القيمي والمفارقة بين الواجب والحاصل الذي وسم الشهيد الحضاري التونسي خلال الثلث الأوّل من القرن العشرين بدءاً من استئصال الطغيان الاستعماري(56) وصولاً إلى التآزم الاجتماعي والثقافي(57). يؤول الشابي في قصيدة «باحمة الدين»:

(من الطويل)

سكّتم حماة الدين سكة واجم  
ونتمت بملء الجفن، والليل داهم  
سكّتم، وقد شمتم ظلاماً، غضونه  
علامت كسر نافر ومعالم  
مواكب إلحاد وراء سكوتكم  
تضجّ، وما إنّ القضاء مائم  
أفيقوا قليل التوم وتّى شبابه  
ولاحت للالاء الصباح علامت(57).  
وكأنّ من الخطأ الجسيم أن نعتبر تلك الكآبة أو تلك المواقف والقضايا معادلة مساوية لمناسبات

ولحظات تاريخية معيّنة محدّدة، إذ سيفضي ذلك إلى سحب سرّ من أسرار عظمة الشابي حيث سيضحي شعره لابعاد أن يكون سوى شعر مناسبات لا يختلف عن غيره من الشعراء الهامشيين. ويبدو أنّ هذا الأمر يتنافى تماماً مع خلود شعر الشابي الذي لا تزال أشعاره إلى اليوم يترنّد صداها في أهمّ المواقف الإنسانية الحادثة. وفي الحقيقة تلتخصّ عظمة جلّ الشعراء العظام الذين عرفتهم الحضارة الإنسانية في تلك المزوجة بين ثنائيتين ألمحنا إليهما إلحاحاً وهما براعة الجمع والتأليف بين الراهن والكوني والذاتي والإنساني في صور شعرية تشي بأسس وجودية فلسفية في ديوان أغاني الحياة عانصرها سلسلة من المفاهيم المتقابلة مثل «الوجود ويقابله عدم والكون ويقابله الفساد والطبيعة ويقابلها الناس أو التاريخ الإنساني والحياة ويقابلها الموت»(58).

لقد حاولنا في هذا المستوى من التحليل الإشارة إلى أهمّ موضوع مرتبط بالنسق الثقافي الذي تحكّم في وعي شابي المبدعة. وقد كان بإمكاننا أن نسهب في إفاضة ممانات بين عدد من قصائده ومجريات الواقع الزيتوني التونسي. ولكننا عدلنا عن ذلك لأننا لا نرعب في اجترار أو تحليل ماهو بديهي، فمثل هذه النوعية من البحوث لا بد لها من مراعاة توازن توزيع المعلومات والآراء ووجهات النظر المختلفة حتى لا يسقط التحليل في نسق دائري رتيب يفتر فيه التناول التدريجي التصاعدي اللازم الذي يدفع الباحث والقارئ دفعا إلى الاستمرار في تقصي الحقائق.

صفوة القول إنّ ما خلصنا إليه سواء تلميحاً أو تصريحاً يؤكّد العلاقة الجدلية التي جمعت الشابي بالمؤسسة الزيتونية وملحقاتها وورادها المتعدّدة. وهي علاقة لا تقتصر على الظرفية التاريخية التي عاصرها الشابي ومجايلوه، بل ستتطوّر في شكل «رأسمال رمزي» غدّى مختلف الأجيال المتعاقبة



في الجامعة الزيتونية. وسنسى إلى إثبات ذلك من خلال «ناتص» بعض النصوص الشعرية لطلبة الزيتونة خلال خمسينيات القرن العشرين مع نصوص الشابي.

### 3 - أثر أدب أبي القاسم الشابي في أشعار طلبة الزيتونة خلال خمسينيات القرن العشرين

إذا كان يصعب حقاً أن نرصد رسداً مفصلاً دقيقاً تأثير شعر الشابي في وعي الطلبة الزيتونيين اللاحقين وأدبهم فإنه على الرغم من ذلك يمكن تحديد أبرز التقاسيم لذلك التأثير وملامحه البارزة، وهي عملية لا تقل قيمة عن «المسح الجغرافي» الكامل باعتبارها تنطلق من تبين سرّ خلود الشابي وأساس عظمتها التي تتلخص بحسب ما نعتقد في موهبته التي يثرت له تشخيص الراهن والتأسيس للمستقبل في معادلات «حقيقة» يحمية تشبه في صحتها ودقتها المعادلات الرياضية. <sup>(58)</sup> <sup>(59)</sup> <sup>(60)</sup> <sup>(61)</sup> <sup>(62)</sup> <sup>(63)</sup> <sup>(64)</sup> <sup>(65)</sup> <sup>(66)</sup> <sup>(67)</sup> <sup>(68)</sup> <sup>(69)</sup> <sup>(70)</sup> <sup>(71)</sup> <sup>(72)</sup> <sup>(73)</sup> <sup>(74)</sup> <sup>(75)</sup> <sup>(76)</sup> <sup>(77)</sup> <sup>(78)</sup> <sup>(79)</sup> <sup>(80)</sup> <sup>(81)</sup> <sup>(82)</sup> <sup>(83)</sup> <sup>(84)</sup> <sup>(85)</sup> <sup>(86)</sup> <sup>(87)</sup> <sup>(88)</sup> <sup>(89)</sup> <sup>(90)</sup> <sup>(91)</sup> <sup>(92)</sup> <sup>(93)</sup> <sup>(94)</sup> <sup>(95)</sup> <sup>(96)</sup> <sup>(97)</sup> <sup>(98)</sup> <sup>(99)</sup> <sup>(100)</sup> <sup>(101)</sup> <sup>(102)</sup> <sup>(103)</sup> <sup>(104)</sup> <sup>(105)</sup> <sup>(106)</sup> <sup>(107)</sup> <sup>(108)</sup> <sup>(109)</sup> <sup>(110)</sup> <sup>(111)</sup> <sup>(112)</sup> <sup>(113)</sup> <sup>(114)</sup> <sup>(115)</sup> <sup>(116)</sup> <sup>(117)</sup> <sup>(118)</sup> <sup>(119)</sup> <sup>(120)</sup> <sup>(121)</sup> <sup>(122)</sup> <sup>(123)</sup> <sup>(124)</sup> <sup>(125)</sup> <sup>(126)</sup> <sup>(127)</sup> <sup>(128)</sup> <sup>(129)</sup> <sup>(130)</sup> <sup>(131)</sup> <sup>(132)</sup> <sup>(133)</sup> <sup>(134)</sup> <sup>(135)</sup> <sup>(136)</sup> <sup>(137)</sup> <sup>(138)</sup> <sup>(139)</sup> <sup>(140)</sup> <sup>(141)</sup> <sup>(142)</sup> <sup>(143)</sup> <sup>(144)</sup> <sup>(145)</sup> <sup>(146)</sup> <sup>(147)</sup> <sup>(148)</sup> <sup>(149)</sup> <sup>(150)</sup> <sup>(151)</sup> <sup>(152)</sup> <sup>(153)</sup> <sup>(154)</sup> <sup>(155)</sup> <sup>(156)</sup> <sup>(157)</sup> <sup>(158)</sup> <sup>(159)</sup> <sup>(160)</sup> <sup>(161)</sup> <sup>(162)</sup> <sup>(163)</sup> <sup>(164)</sup> <sup>(165)</sup> <sup>(166)</sup> <sup>(167)</sup> <sup>(168)</sup> <sup>(169)</sup> <sup>(170)</sup> <sup>(171)</sup> <sup>(172)</sup> <sup>(173)</sup> <sup>(174)</sup> <sup>(175)</sup> <sup>(176)</sup> <sup>(177)</sup> <sup>(178)</sup> <sup>(179)</sup> <sup>(180)</sup> <sup>(181)</sup> <sup>(182)</sup> <sup>(183)</sup> <sup>(184)</sup> <sup>(185)</sup> <sup>(186)</sup> <sup>(187)</sup> <sup>(188)</sup> <sup>(189)</sup> <sup>(190)</sup> <sup>(191)</sup> <sup>(192)</sup> <sup>(193)</sup> <sup>(194)</sup> <sup>(195)</sup> <sup>(196)</sup> <sup>(197)</sup> <sup>(198)</sup> <sup>(199)</sup> <sup>(200)</sup> <sup>(201)</sup> <sup>(202)</sup> <sup>(203)</sup> <sup>(204)</sup> <sup>(205)</sup> <sup>(206)</sup> <sup>(207)</sup> <sup>(208)</sup> <sup>(209)</sup> <sup>(210)</sup> <sup>(211)</sup> <sup>(212)</sup> <sup>(213)</sup> <sup>(214)</sup> <sup>(215)</sup> <sup>(216)</sup> <sup>(217)</sup> <sup>(218)</sup> <sup>(219)</sup> <sup>(220)</sup> <sup>(221)</sup> <sup>(222)</sup> <sup>(223)</sup> <sup>(224)</sup> <sup>(225)</sup> <sup>(226)</sup> <sup>(227)</sup> <sup>(228)</sup> <sup>(229)</sup> <sup>(230)</sup> <sup>(231)</sup> <sup>(232)</sup> <sup>(233)</sup> <sup>(234)</sup> <sup>(235)</sup> <sup>(236)</sup> <sup>(237)</sup> <sup>(238)</sup> <sup>(239)</sup> <sup>(240)</sup> <sup>(241)</sup> <sup>(242)</sup> <sup>(243)</sup> <sup>(244)</sup> <sup>(245)</sup> <sup>(246)</sup> <sup>(247)</sup> <sup>(248)</sup> <sup>(249)</sup> <sup>(250)</sup> <sup>(251)</sup> <sup>(252)</sup> <sup>(253)</sup> <sup>(254)</sup> <sup>(255)</sup> <sup>(256)</sup> <sup>(257)</sup> <sup>(258)</sup> <sup>(259)</sup> <sup>(260)</sup> <sup>(261)</sup> <sup>(262)</sup> <sup>(263)</sup> <sup>(264)</sup> <sup>(265)</sup> <sup>(266)</sup> <sup>(267)</sup> <sup>(268)</sup> <sup>(269)</sup> <sup>(270)</sup> <sup>(271)</sup> <sup>(272)</sup> <sup>(273)</sup> <sup>(274)</sup> <sup>(275)</sup> <sup>(276)</sup> <sup>(277)</sup> <sup>(278)</sup> <sup>(279)</sup> <sup>(280)</sup> <sup>(281)</sup> <sup>(282)</sup> <sup>(283)</sup> <sup>(284)</sup> <sup>(285)</sup> <sup>(286)</sup> <sup>(287)</sup> <sup>(288)</sup> <sup>(289)</sup> <sup>(290)</sup> <sup>(291)</sup> <sup>(292)</sup> <sup>(293)</sup> <sup>(294)</sup> <sup>(295)</sup> <sup>(296)</sup> <sup>(297)</sup> <sup>(298)</sup> <sup>(299)</sup> <sup>(300)</sup> <sup>(301)</sup> <sup>(302)</sup> <sup>(303)</sup> <sup>(304)</sup> <sup>(305)</sup> <sup>(306)</sup> <sup>(307)</sup> <sup>(308)</sup> <sup>(309)</sup> <sup>(310)</sup> <sup>(311)</sup> <sup>(312)</sup> <sup>(313)</sup> <sup>(314)</sup> <sup>(315)</sup> <sup>(316)</sup> <sup>(317)</sup> <sup>(318)</sup> <sup>(319)</sup> <sup>(320)</sup> <sup>(321)</sup> <sup>(322)</sup> <sup>(323)</sup> <sup>(324)</sup> <sup>(325)</sup> <sup>(326)</sup> <sup>(327)</sup> <sup>(328)</sup> <sup>(329)</sup> <sup>(330)</sup> <sup>(331)</sup> <sup>(332)</sup> <sup>(333)</sup> <sup>(334)</sup> <sup>(335)</sup> <sup>(336)</sup> <sup>(337)</sup> <sup>(338)</sup> <sup>(339)</sup> <sup>(340)</sup> <sup>(341)</sup> <sup>(342)</sup> <sup>(343)</sup> <sup>(344)</sup> <sup>(345)</sup> <sup>(346)</sup> <sup>(347)</sup> <sup>(348)</sup> <sup>(349)</sup> <sup>(350)</sup> <sup>(351)</sup> <sup>(352)</sup> <sup>(353)</sup> <sup>(354)</sup> <sup>(355)</sup> <sup>(356)</sup> <sup>(357)</sup> <sup>(358)</sup> <sup>(359)</sup> <sup>(360)</sup> <sup>(361)</sup> <sup>(362)</sup> <sup>(363)</sup> <sup>(364)</sup> <sup>(365)</sup> <sup>(366)</sup> <sup>(367)</sup> <sup>(368)</sup> <sup>(369)</sup> <sup>(370)</sup> <sup>(371)</sup> <sup>(372)</sup> <sup>(373)</sup> <sup>(374)</sup> <sup>(375)</sup> <sup>(376)</sup> <sup>(377)</sup> <sup>(378)</sup> <sup>(379)</sup> <sup>(380)</sup> <sup>(381)</sup> <sup>(382)</sup> <sup>(383)</sup> <sup>(384)</sup> <sup>(385)</sup> <sup>(386)</sup> <sup>(387)</sup> <sup>(388)</sup> <sup>(389)</sup> <sup>(390)</sup> <sup>(391)</sup> <sup>(392)</sup> <sup>(393)</sup> <sup>(394)</sup> <sup>(395)</sup> <sup>(396)</sup> <sup>(397)</sup> <sup>(398)</sup> <sup>(399)</sup> <sup>(400)</sup> <sup>(401)</sup> <sup>(402)</sup> <sup>(403)</sup> <sup>(404)</sup> <sup>(405)</sup> <sup>(406)</sup> <sup>(407)</sup> <sup>(408)</sup> <sup>(409)</sup> <sup>(410)</sup> <sup>(411)</sup> <sup>(412)</sup> <sup>(413)</sup> <sup>(414)</sup> <sup>(415)</sup> <sup>(416)</sup> <sup>(417)</sup> <sup>(418)</sup> <sup>(419)</sup> <sup>(420)</sup> <sup>(421)</sup> <sup>(422)</sup> <sup>(423)</sup> <sup>(424)</sup> <sup>(425)</sup> <sup>(426)</sup> <sup>(427)</sup> <sup>(428)</sup> <sup>(429)</sup> <sup>(430)</sup> <sup>(431)</sup> <sup>(432)</sup> <sup>(433)</sup> <sup>(434)</sup> <sup>(435)</sup> <sup>(436)</sup> <sup>(437)</sup> <sup>(438)</sup> <sup>(439)</sup> <sup>(440)</sup> <sup>(441)</sup> <sup>(442)</sup> <sup>(443)</sup> <sup>(444)</sup> <sup>(445)</sup> <sup>(446)</sup> <sup>(447)</sup> <sup>(448)</sup> <sup>(449)</sup> <sup>(450)</sup> <sup>(451)</sup> <sup>(452)</sup> <sup>(453)</sup> <sup>(454)</sup> <sup>(455)</sup> <sup>(456)</sup> <sup>(457)</sup> <sup>(458)</sup> <sup>(459)</sup> <sup>(460)</sup> <sup>(461)</sup> <sup>(462)</sup> <sup>(463)</sup> <sup>(464)</sup> <sup>(465)</sup> <sup>(466)</sup> <sup>(467)</sup> <sup>(468)</sup> <sup>(469)</sup> <sup>(470)</sup> <sup>(471)</sup> <sup>(472)</sup> <sup>(473)</sup> <sup>(474)</sup> <sup>(475)</sup> <sup>(476)</sup> <sup>(477)</sup> <sup>(478)</sup> <sup>(479)</sup> <sup>(480)</sup> <sup>(481)</sup> <sup>(482)</sup> <sup>(483)</sup> <sup>(484)</sup> <sup>(485)</sup> <sup>(486)</sup> <sup>(487)</sup> <sup>(488)</sup> <sup>(489)</sup> <sup>(490)</sup> <sup>(491)</sup> <sup>(492)</sup> <sup>(493)</sup> <sup>(494)</sup> <sup>(495)</sup> <sup>(496)</sup> <sup>(497)</sup> <sup>(498)</sup> <sup>(499)</sup> <sup>(500)</sup> <sup>(501)</sup> <sup>(502)</sup> <sup>(503)</sup> <sup>(504)</sup> <sup>(505)</sup> <sup>(506)</sup> <sup>(507)</sup> <sup>(508)</sup> <sup>(509)</sup> <sup>(510)</sup> <sup>(511)</sup> <sup>(512)</sup> <sup>(513)</sup> <sup>(514)</sup> <sup>(515)</sup> <sup>(516)</sup> <sup>(517)</sup> <sup>(518)</sup> <sup>(519)</sup> <sup>(520)</sup> <sup>(521)</sup> <sup>(522)</sup> <sup>(523)</sup> <sup>(524)</sup> <sup>(525)</sup> <sup>(526)</sup> <sup>(527)</sup> <sup>(528)</sup> <sup>(529)</sup> <sup>(530)</sup> <sup>(531)</sup> <sup>(532)</sup> <sup>(533)</sup> <sup>(534)</sup> <sup>(535)</sup> <sup>(536)</sup> <sup>(537)</sup> <sup>(538)</sup> <sup>(539)</sup> <sup>(540)</sup> <sup>(541)</sup> <sup>(542)</sup> <sup>(543)</sup> <sup>(544)</sup> <sup>(545)</sup> <sup>(546)</sup> <sup>(547)</sup> <sup>(548)</sup> <sup>(549)</sup> <sup>(550)</sup> <sup>(551)</sup> <sup>(552)</sup> <sup>(553)</sup> <sup>(554)</sup> <sup>(555)</sup> <sup>(556)</sup> <sup>(557)</sup> <sup>(558)</sup> <sup>(559)</sup> <sup>(560)</sup> <sup>(561)</sup> <sup>(562)</sup> <sup>(563)</sup> <sup>(564)</sup> <sup>(565)</sup> <sup>(566)</sup> <sup>(567)</sup> <sup>(568)</sup> <sup>(569)</sup> <sup>(570)</sup> <sup>(571)</sup> <sup>(572)</sup> <sup>(573)</sup> <sup>(574)</sup> <sup>(575)</sup> <sup>(576)</sup> <sup>(577)</sup> <sup>(578)</sup> <sup>(579)</sup> <sup>(580)</sup> <sup>(581)</sup> <sup>(582)</sup> <sup>(583)</sup> <sup>(584)</sup> <sup>(585)</sup> <sup>(586)</sup> <sup>(587)</sup> <sup>(588)</sup> <sup>(589)</sup> <sup>(590)</sup> <sup>(591)</sup> <sup>(592)</sup> <sup>(593)</sup> <sup>(594)</sup> <sup>(595)</sup> <sup>(596)</sup> <sup>(597)</sup> <sup>(598)</sup> <sup>(599)</sup> <sup>(600)</sup> <sup>(601)</sup> <sup>(602)</sup> <sup>(603)</sup> <sup>(604)</sup> <sup>(605)</sup> <sup>(606)</sup> <sup>(607)</sup> <sup>(608)</sup> <sup>(609)</sup> <sup>(610)</sup> <sup>(611)</sup> <sup>(612)</sup> <sup>(613)</sup> <sup>(614)</sup> <sup>(615)</sup> <sup>(616)</sup> <sup>(617)</sup> <sup>(618)</sup> <sup>(619)</sup> <sup>(620)</sup> <sup>(621)</sup> <sup>(622)</sup> <sup>(623)</sup> <sup>(624)</sup> <sup>(625)</sup> <sup>(626)</sup> <sup>(627)</sup> <sup>(628)</sup> <sup>(629)</sup> <sup>(630)</sup> <sup>(631)</sup> <sup>(632)</sup> <sup>(633)</sup> <sup>(634)</sup> <sup>(635)</sup> <sup>(636)</sup> <sup>(637)</sup> <sup>(638)</sup> <sup>(639)</sup> <sup>(640)</sup> <sup>(641)</sup> <sup>(642)</sup> <sup>(643)</sup> <sup>(644)</sup> <sup>(645)</sup> <sup>(646)</sup> <sup>(647)</sup> <sup>(648)</sup> <sup>(649)</sup> <sup>(650)</sup> <sup>(651)</sup> <sup>(652)</sup> <sup>(653)</sup> <sup>(654)</sup> <sup>(655)</sup> <sup>(656)</sup> <sup>(657)</sup> <sup>(658)</sup> <sup>(659)</sup> <sup>(660)</sup> <sup>(661)</sup> <sup>(662)</sup> <sup>(663)</sup> <sup>(664)</sup> <sup>(665)</sup> <sup>(666)</sup> <sup>(667)</sup> <sup>(668)</sup> <sup>(669)</sup> <sup>(670)</sup> <sup>(671)</sup> <sup>(672)</sup> <sup>(673)</sup> <sup>(674)</sup> <sup>(675)</sup> <sup>(676)</sup> <sup>(677)</sup> <sup>(678)</sup> <sup>(679)</sup> <sup>(680)</sup> <sup>(681)</sup> <sup>(682)</sup> <sup>(683)</sup> <sup>(684)</sup> <sup>(685)</sup> <sup>(686)</sup> <sup>(687)</sup> <sup>(688)</sup> <sup>(689)</sup> <sup>(690)</sup> <sup>(691)</sup> <sup>(692)</sup> <sup>(693)</sup> <sup>(694)</sup> <sup>(695)</sup> <sup>(696)</sup> <sup>(697)</sup> <sup>(698)</sup> <sup>(699)</sup> <sup>(700)</sup> <sup>(701)</sup> <sup>(702)</sup> <sup>(703)</sup> <sup>(704)</sup> <sup>(705)</sup> <sup>(706)</sup> <sup>(707)</sup> <sup>(708)</sup> <sup>(709)</sup> <sup>(710)</sup> <sup>(711)</sup> <sup>(712)</sup> <sup>(713)</sup> <sup>(714)</sup> <sup>(715)</sup> <sup>(716)</sup> <sup>(717)</sup> <sup>(718)</sup> <sup>(719)</sup> <sup>(720)</sup> <sup>(721)</sup> <sup>(722)</sup> <sup>(723)</sup> <sup>(724)</sup> <sup>(725)</sup> <sup>(726)</sup> <sup>(727)</sup> <sup>(728)</sup> <sup>(729)</sup> <sup>(730)</sup> <sup>(731)</sup> <sup>(732)</sup> <sup>(733)</sup> <sup>(734)</sup> <sup>(735)</sup> <sup>(736)</sup> <sup>(737)</sup> <sup>(738)</sup> <sup>(739)</sup> <sup>(740)</sup> <sup>(741)</sup> <sup>(742)</sup> <sup>(743)</sup> <sup>(744)</sup> <sup>(745)</sup> <sup>(746)</sup> <sup>(747)</sup> <sup>(748)</sup> <sup>(749)</sup> <sup>(750)</sup> <sup>(751)</sup> <sup>(752)</sup> <sup>(753)</sup> <sup>(754)</sup> <sup>(755)</sup> <sup>(756)</sup> <sup>(757)</sup> <sup>(758)</sup> <sup>(759)</sup> <sup>(760)</sup> <sup>(761)</sup> <sup>(762)</sup> <sup>(763)</sup> <sup>(764)</sup> <sup>(765)</sup> <sup>(766)</sup> <sup>(767)</sup> <sup>(768)</sup> <sup>(769)</sup> <sup>(770)</sup> <sup>(771)</sup> <sup>(772)</sup> <sup>(773)</sup> <sup>(774)</sup> <sup>(775)</sup> <sup>(776)</sup> <sup>(777)</sup> <sup>(778)</sup> <sup>(779)</sup> <sup>(780)</sup> <sup>(781)</sup> <sup>(782)</sup> <sup>(783)</sup> <sup>(784)</sup> <sup>(785)</sup> <sup>(786)</sup> <sup>(787)</sup> <sup>(788)</sup> <sup>(789)</sup> <sup>(790)</sup> <sup>(791)</sup> <sup>(792)</sup> <sup>(793)</sup> <sup>(794)</sup> <sup>(795)</sup> <sup>(796)</sup> <sup>(797)</sup> <sup>(798)</sup> <sup>(799)</sup> <sup>(800)</sup> <sup>(801)</sup> <sup>(802)</sup> <sup>(803)</sup> <sup>(804)</sup> <sup>(805)</sup> <sup>(806)</sup> <sup>(807)</sup> <sup>(808)</sup> <sup>(809)</sup> <sup>(810)</sup> <sup>(811)</sup> <sup>(812)</sup> <sup>(813)</sup> <sup>(814)</sup> <sup>(815)</sup> <sup>(816)</sup> <sup>(817)</sup> <sup>(818)</sup> <sup>(819)</sup> <sup>(820)</sup> <sup>(821)</sup> <sup>(822)</sup> <sup>(823)</sup> <sup>(824)</sup> <sup>(825)</sup> <sup>(826)</sup> <sup>(827)</sup> <sup>(828)</sup> <sup>(829)</sup> <sup>(830)</sup> <sup>(831)</sup> <sup>(832)</sup> <sup>(833)</sup> <sup>(834)</sup> <sup>(835)</sup> <sup>(836)</sup> <sup>(837)</sup> <sup>(838)</sup> <sup>(839)</sup> <sup>(840)</sup> <sup>(841)</sup> <sup>(842)</sup> <sup>(843)</sup> <sup>(844)</sup> <sup>(845)</sup> <sup>(846)</sup> <sup>(847)</sup> <sup>(848)</sup> <sup>(849)</sup> <sup>(850)</sup> <sup>(851)</sup> <sup>(852)</sup> <sup>(853)</sup> <sup>(854)</sup> <sup>(855)</sup> <sup>(856)</sup> <sup>(857)</sup> <sup>(858)</sup> <sup>(859)</sup> <sup>(860)</sup> <sup>(861)</sup> <sup>(862)</sup> <sup>(863)</sup> <sup>(864)</sup> <sup>(865)</sup> <sup>(866)</sup> <sup>(867)</sup> <sup>(868)</sup> <sup>(869)</sup> <sup>(870)</sup> <sup>(871)</sup> <sup>(872)</sup> <sup>(873)</sup> <sup>(874)</sup> <sup>(875)</sup> <sup>(876)</sup> <sup>(877)</sup> <sup>(878)</sup> <sup>(879)</sup> <sup>(880)</sup> <sup>(881)</sup> <sup>(882)</sup> <sup>(883)</sup> <sup>(884)</sup> <sup>(885)</sup> <sup>(886)</sup> <sup>(887)</sup> <sup>(888)</sup> <sup>(889)</sup> <sup>(890)</sup> <sup>(891)</sup> <sup>(892)</sup> <sup>(893)</sup> <sup>(894)</sup> <sup>(895)</sup> <sup>(896)</sup> <sup>(897)</sup> <sup>(898)</sup> <sup>(899)</sup> <sup>(900)</sup> <sup>(901)</sup> <sup>(902)</sup> <sup>(903)</sup> <sup>(904)</sup> <sup>(905)</sup> <sup>(906)</sup> <sup>(907)</sup> <sup>(908)</sup> <sup>(909)</sup> <sup>(910)</sup> <sup>(911)</sup> <sup>(912)</sup> <sup>(913)</sup> <sup>(914)</sup> <sup>(915)</sup> <sup>(916)</sup> <sup>(917)</sup> <sup>(918)</sup> <sup>(919)</sup> <sup>(920)</sup> <sup>(921)</sup> <sup>(922)</sup> <sup>(923)</sup> <sup>(924)</sup> <sup>(925)</sup> <sup>(926)</sup> <sup>(927)</sup> <sup>(928)</sup> <sup>(929)</sup> <sup>(930)</sup> <sup>(931)</sup> <sup>(932)</sup> <sup>(933)</sup> <sup>(934)</sup> <sup>(935)</sup> <sup>(936)</sup> <sup>(937)</sup> <sup>(938)</sup> <sup>(939)</sup> <sup>(940)</sup> <sup>(941)</sup> <sup>(942)</sup> <sup>(943)</sup> <sup>(944)</sup> <sup>(945)</sup> <sup>(946)</sup> <sup>(947)</sup> <sup>(948)</sup> <sup>(949)</sup> <sup>(950)</sup> <sup>(951)</sup> <sup>(952)</sup> <sup>(953)</sup> <sup>(954)</sup> <sup>(955)</sup> <sup>(956)</sup> <sup>(957)</sup> <sup>(958)</sup> <sup>(959)</sup> <sup>(960)</sup> <sup>(961)</sup> <sup>(962)</sup> <sup>(963)</sup> <sup>(964)</sup> <sup>(965)</sup> <sup>(966)</sup> <sup>(967)</sup> <sup>(968)</sup> <sup>(969)</sup> <sup>(970)</sup> <sup>(971)</sup> <sup>(972)</sup> <sup>(973)</sup> <sup>(974)</sup> <sup>(975)</sup> <sup>(976)</sup> <sup>(977)</sup> <sup>(978)</sup> <sup>(979)</sup> <sup>(980)</sup> <sup>(981)</sup> <sup>(982)</sup> <sup>(983)</sup> <sup>(984)</sup> <sup>(985)</sup> <sup>(986)</sup> <sup>(987)</sup> <sup>(988)</sup> <sup>(989)</sup> <sup>(990)</sup> <sup>(991)</sup> <sup>(992)</sup> <sup>(993)</sup> <sup>(994)</sup> <sup>(995)</sup> <sup>(996)</sup> <sup>(997)</sup> <sup>(998)</sup> <sup>(999)</sup> <sup>(1000)</sup>

صحفهم(60) والنفس الثوري الذي يطغى -على سبيل الذكر- على أشعار الطلبة الزيتونيين خلال خمسينيات القرن الماضي، فقد جاء في جريدة صوت الطالب الزيتوني بتاريخ 9 ماي 1951 ويقلّم أحد الطلبة الشعراء يستن مصطفي الحبيب البحري ما يذكّرنا بثورة الشابي على الشعب التونسي نتيجة خضوعه للظلم والاستبداد في قصيدة "النبيّ المجهول" الشهيرة، يقول ذلك الطالب الزيتوني:

( من الرّمْل )

أيتها الشعب ؟ أعمش أنت من طول النواح ؟  
أم ذليل لست تبغى أن ترى دنيا الكفاح ؟  
فإذا الليل توارى قلت : لا كان الصباح  
وإذا البدر تجلّى قلت : ليلى أين راح ؟  
أو تبغى أن ترى يا شعب في دنيا العيد ؟  
\*\*\*

أنت يا شعب طريح بين أفواه السباع  
في قهول الأرباك ووجوم والتعاب  
أنت يا شعب صغير لم تفت سنّ الرضاع  
أنت فلك بين موج البحر من غير شراع  
بك تجري الرياح يا شعب إلى شطّ الهمود (61).

غير أنّ الثورة على الشعب ليست ثورة مبهمّة ومغرقة في التعميم وإنّما هي بدورها تستند إلى معطيات حقيقة تنفّرع إلى مجالات عدّة منها المجال السياسي والمجال الاجتماعي(62) والمجال التربوي والمجال الثقافي.

ولقد وعى الطلبة الشعراء اللاحقون للشابي نفس ما خلص إليه أبو القاسم من أنّ طريق الثورة والنصر طريق طويل متشعب الدروب لذا لا سبيل إلى اكتمال الثورة إلا بالمكابدة والصمود لأنّ طبيعة الثورة الحقيقية الخلاقة تسّم دوماً بالاستمرارية

والنفس الطويل. وفي هذا المعنى تقريبا نظم الطالب الزيتوني محمد بن عمر الصغير قصيدة في شكل موشح أقرع، يقول فيها: (من الرّمل)

كن صمودا إنّ في الدنيا عذابا

وتصتّر إنّ في الأيام صابا

وتقدّم كلّ من أسى مهبا

سينادي : ليتني كنت توابا

إذ يرى الزيتوني في العليا عميدا

يارفاقي كم أصابتنا رزايا

وسبرنا وتحقّقنا النوايا

ليس من ذاق (البطي) لاقى المنايا

بل سيجيا شامخا رغم البلايا

رافع الرأس عصاميا جلودا (63).

وعلى غرار الشابي عندما يضحّر من الواقع المتردّي ويمتته تحت الطغاة فيجئ إلى الماضي باحثا فيه عن كلّ ما هو "أسهل أرزقي" بعيدا عن تميته واستثماره استثمارا خلاقا جديدا ينشأ به معياله وينتهي به ذاته الواعية وهويته المهددة، وهو كذلك ماعمد إليه طلبة الزيتونة خلال منتصف القرن العشرين، يقول في ذلك الطالب الشاعر ناصر الدين قمحة مخاطبا الماضي: (من المديد)

أيها الماضي دعاك القلب لتسمع نداء

جدّد الأحلام والذكرى واسمعي صداه

.....

أنت أنفاسي الحياري في خفوت وانصداع

يندب الأيام تكلّي في احتراق والتياغ (64).

ولئن بدت تلك المواضيع أو المضامين التي وقفنا على عتبات من نماذجها مثبّنة لأوجه من التشابه

والتأثير بين شعر الشابي طالب الزيتونة خلال عقد العشرينيات من القرن العشرين وزملائه من الطلبة الزيتونيين الذين تطوّر وعيهم ليصل مرحلة التضجّع في خمسينيات القرن العشرين فإنّ ذلك لا يحجب بعض علامات التباين والافتراق مثل تحرّر الطلبة اللاحقين من الهيكل التقليدي للقصيدة الشعرية المترنّج في اللقافة الأدبية العربية مثل ثنائية الصدر والعجز ووحدة الوزن والقافية والتصريح والبحر الشعري، إذ لاحظنا بروز نمط جديد من الشعر اصطلاح محرّرو صحيفة «صوت الطالب الزيتوني» على تسميته بـ«الشعر المتثور الرزمي» (65) وذلك قبل أن تبرز جماعة ما يعرف بقصيدة النثر مع أدونيس ويوسف الخال وأنسي الصائغ في مجلة «شعر». بيد أنّنا لا يجب أن نبالغ في ذلك الانزياح أو الدول والتباين باعتباره لم يكن موطرا في إطار مشروع إبداعي متكامل لذلك لم يقضي إلى بروز حقيقي لأي شاعر من تلك المجموعة في مستوى بضاهي الشابي وعبقريته.

### خاتمة :

إذا كان هذا البحث الموجز في جانب من الجوانب المهشّنة من مسيرة الشابي وشخصيته، جانب الطالب الزيتوني، لم يتعمّق في بعض النقاط، واكتفى بالإشارة إليها فإنّه ليس مباحاة إذا ذكرنا أنّ هذه الصفحات القليلة استغرقت منا مايزيد عن السنة والنصف من البحث والكتابة المتقطّعة حتّى أنّنا في بعض الأحيان يشنا من إمكانية إتمامه. وهذا يعود إلى أسباب عدة لعل أبرزها صعوبة الكتابة في هذا الموضوع لأسباب متعدّدة أهمّها قلة المراجع التي اهتمت بأثر الزيتونة في تكوين شاعر تونس والمغرب الكبير. وإنّ أممّ ماينبغي التأكيد عليه أنّه لايد لنا من إعادة قراءة تاريخنا الثقافي والأدبي قراءة تعيد الاعتبار إلى بعض المحاور المهشّنة والمنسية عساها تقودنا إلى حسن قراءة الواقع والتأسيس للمستقبل.

- 1) نذكر من بين تلك البحوث مرتبة حسب تاريخ النشر : - محمد الصالح المهدي : أبو القاسم الشابي تاريخ حياته، مجلة الأفكار، ع 2، السنة 1، ديسمبر 1930
- عامر غديرة : محاولة خلق إطار لترجمة الشابي، مجلة الفكر، السنة 5، ع 3، ديسمبر 1953.
- Ghazi (Mohammed Farid) Le maheu Zitounien de 1920 à 1933 et la formation d'Abu L-Gaem ach- chahbi Les cahiers de tunisie.N28 7ème Année, 4ème trimestre 1958
- زين العابدين السوسي : أبو القاسم الشابي حياته وشعره، الدار التونسية للنشر، 1980.
- 2) نخسّ بالذكر محمد فريد غازي في كتابه الشابي من خلال يومياته، الدار التونسية للنشر، 1983.
- 3) مثل أبو القاسم محمد كرو. أبو القاسم الشابي حياته وشعره، الشركة التونسية للتوزيع، 1973 ونظر كذلك
- عبد العزيز قاسم. أبو القاسم الشابي في سنوات المحاصر (1923-1929)، مجلة الفكر، السنة 7، ع 2، نوفمبر 1984.
- 4) ذهب بعضهم إلى أنّ قصيدة «إرادة الحياة» على سبيل الذكر- كانت نتيجة تأثر الشابي بكتاب «العواصف» لحران خليل حوران في حين أنّ الخليفة التاريخية تكت خلاف ذلك، إذ أشد الشابي تلك القصيدة بعد لقائه بالزعيم الطاهر صدر في منطقة طرقة، راجع عامر غديرة محاولة خلق إطار م م، ص 25
- 5) راجع :
- Ghazi (Mohammed Farid) Le maheu Zitounien , op.cit ; p 130
- 6) راجع قصيدة «شمري» -عسى سئل الذكر- التي «قيل لها» معبوم الشعر ووعده، الديوان، الدار التونسية للنشر، 1970، ص ص 2 - 27
- 7) راجع تعليق الشابي على الحيدري في كتاب محمد الحيدري : مع الشابي، مكتبة الإفريقية، (دست)، تونس، ص 51.
- 8) يعتبر هذا الكتاب المراجع الوحيد الذي يمزجا على عديد الأدب، «الحيدري ينشئ» وعدد هام منهم انشأ إنتاجه، ولا نعلم عنهم إلا ما جمعه السوسي. راجع الأدب التونسي في القرن الرابع عشر هجري، مطبعة العرب، تونس، 1928.
- 9) راجع عامر غديرة، م م، ص 20.
- 10) محمد الصالح المهدي أبو القاسم الشابي تاريخ حياته، مجلة الأفكار (تونس)، ع 2، السنة 1، ديسمبر 1936، ص 35.
- 11) إبراهيم بورقفة : حياة أبي القاسم الشابي، مجلة مكارم الأخلاق، ع 3، ص ص 223 - 228.
- 12) زين العابدين السوسي - أبو القاسم الشابي حياته وشعره، الدار التونسية للنشر، 1980، ص 24
- 13) محمد فريد غازي : م م، ص 430.
- 14) عامر غديرة : م م، ص 20.
- 15) من ذلك أبو القاسم محمد كرو في كتابه أبو القاسم الشابي حياته وشعره، الشركة التونسية للتوزيع، 1973، ص 8.
- 16) محمد الحليوي : رسائل الشابي، دار الغرب العربي، تونس، (دست)، ص 10.
- 17) محمد فريد غازي : البيئة الزيتونية : م م، ص 430.

- (18) البيئة الزيتونية، م س .
- (19) البيئة الزيتونية، م س، ص 430 وما يليها
- (20) المرجع السابق، ص 431 وما يليها .
- (21) راجع كتاب النجم الصيادي عن الخلدونية
- (22) أبو القاسم محمد كرو : أبو القاسم الشامي . . . م س، ص 39 .
- (23) راجع البيئة الزيتونية، م س، ص 461 .
- (24) راجع : م ن، ص 464 . وكذلك محمد الحليوي : رسائل الشامي، دار المغرب العربي، تونس، (دست)، ص 10 .
- (25) رسائل الشامي، م س، ص 90 .
- (26) البيئة الزيتونية، م س، ص 462 .
- (27) م ن، ص ن .
- (28) م ن، ص 469 .
- (29) زين العابدين السنوسي : أبو القاسم الشامي . . . م س، ص 5 .
- (30) زين العابدين السنوسي : أبو القاسم الشامي . . . م س، ص 10 .
- (31) راجع محمد الصالح المهدي : أبو القاسم الشامي . . . مرجع مذكور .
- (32) راجع أطروحة عبد الباقع الحري حوب صوب القضاء البيروني حركة نقابة سياسية (عصر التحولات الطائفية الزيتونية إلى صوت الطغاة من الفصل الأول) وهي بحث مرفوق كلية الآداب ببنوية، السنة الجامعية 2005-2006 .
- (33) محمد صيف الله : لفرقة ليعالته (1927-1933)، منشورات مؤسسة التميمي، رغاوان، 1999، ص 163 .
- (34) راجع محمد الصالح المهدي : أبو القاسم الشامي . . . م س، ص 36 .
- (35) م ن، ص 36 .
- (36) م ن، ص ن .
- (37) محمد صيف الله : الحركة الطائفية، م س، ص 113 - 115 .
- (38) المهدي، مرجع مذكور، ص 36 .
- (39) راجع على سبيل الذكر مذكرتا 20 و28 جانفي 1980 ضمن مذكرات الشامي، تقديم محمد لطفي اليوسفي، دار سيراس للنشر، تونس، 1997، م س، ص 17 - 83 . وكذلك الرسالة الثانية عشرة الموزعة يوم 10 أبريل 1932 . انظر محمد الحليوي، رسائل الشامي، م س، ص 93 .
- (40) راجع عبد الله المزملي - النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، 2011، ص 79 (بالعصر).
- (41) م ن، ص 78 .
- (42) محمد فريد غازي : الشامي من خلال يومياته، الدار التونسية للنشر، 1983، ص 83 .
- (43) م ن، ص 29 .
- (44) م ن، ص 23 - 33 .
- (45) راجع رسائل الشامي، الرسالة التاسعة والعشرون، ص 134 .

- (46) راجع الرسالة الثامنة عشرة المؤرخة بتاريخ 10 أبريل 1938، م ن، ص 64 .
- (47) الرسالة الخامسة والعشرون، م ن، ص 111 .
- (48) الرسالة العاشرة، الرسائل، م س، ص 52.
- (49) الرسالة الثامنة عشرة، الرسائل، م س، ص 53.
- (50) راجع رسالة الحليوي المؤرخة يوم 13 فيفري 1931، ص 90 .
- (51) قصد بها العدد الكتي لتبصائد الثاني في سنة محقة .
- (52) راجع عبد العزيز قاسم أبو القاسم الثاني في سوات المحاص (1923-1929)، مجلة الفكر، السنة 30، ع 2، نوفمبر 1984، ص 172 .
- (53) عامر غديرة : محاولة ... مرجع سابق، ص 20.
- (54) محمد ضيف الله : الحركة الطائفية، م س، ص 160 .
- (55) يشير إلى أن المواقف من تفسير شعر الشابي تلتخص في ثلاث أطروحات أساسية : تربط الأطروحة الأولى كاتبة الشبي بحرمه أساسا، وتربط الأطروحة الثانية الكاتبة بعوامل التأثير والتأثر بالرومانيين العرب مثل جبران، وحاولت الأطروحة الثالثة إقامة صلة بين الخطاب الدلالي للشابي وبرعه الكاتبة الواضحة في شعره. راجع النصف الجزر : مصادر الشعور بالكاتبة في ديوان أغاني الحيلة، مجلة أدب وتقد (الذخيرة)، ع 12، السنة 2، أبريل - ماي 1989، ص ص 9 - 19 .
- (56) راجع قصيدة «إلى الطائفة» على سبيل الذكر التي كتبها سنة 1927 .
- (57) راجع قصيدة «أحلامه الدين»، الديوان، ص 165 .
- (58) أبو يعرب المرزوقي : الأسس الحرفية والمنهجية في ديوان أغاني حبة، مجلة الفكر، السنة 30، ع 2، نوفمبر 1984، ص 104 .
- (59) يليل حاوي : أبو القاسم الشابي شاعر الحياة، الطب 2، دار لكتاب العربي، بيروت، 1981، ص 77 .
- (60) مثل تصدير للعدد 55 أبريل 1931، ص 1 .
- (61) مصطفى الحبيب البحري : شعب نوحد، جريدة صوت نقاب العربي، ع 11، 3 شعبان 1370 هـ / 9 ماي 1951، ص 3 .
- (62) مثل الدعوة إلى تحرير المرأة من الجهل، راجع قصيدة محمد عبد السلام الشحوني بعنوان «حررة العصف الكتيب»، جريدة صوت الطالب، ع 25، 1 مارس 1951، ص 3 .
- (63) محمد بن عمر الصغير : كن صموحا ... جريدة صوت الطالب، ع 31، 18 وجب 1370 هـ/ 25 أبريل 1951، ص 4 .
- (64) ناصر الدين قسمة : ماض وقلب، جريدة صوت الطالب، ع 26، 14 مارس 1951، ص 2 .
- (65) انظر على سبيل الذكر قصائد تحمل توقيع «الغنى المتمرد» مثل قصيدة «صراع» وقصيدة «أنها اليوم» وقصيدة «موت» الأولى في صحيفة صوت الطالب، ع 8، 25 أكتوبر 1950، ص 3، والثانية في العدد 13، 16 ديسمبر 1950، ص 5، والثالثة في العدد 6، 11 أكتوبر 1950، ص 3 .

# قراءة الخطاب الدينيّ (1) في ضوء المرجعيّة النصّية (2)

بنة سلطاني الممراري / جامعة تونس

## مقدّمة :

سويا وبخاصة هذا الأخير الذي اتخذ من تلك المواطن ذريعة للتجني على المقدس نفسه والدعوة لتجاوزّه باعتباره ابن زمانه ومكانه القديم وبالتالي لم يعد صالحا اليوم بل ينظر إليه كعائق على مواكبة التقدم الحضاري/في العصر الراهن. في هذا الإطار تسهم هذه الورقة في تأييد محتوى هذا المحور على أهميته إيمانا بضرورة التمييز بين مستويات دلالية لهذا المصطلح أولا وتشخيص الحالة الراهنة للخطاب الديني ومقاربة صورة أفضل له.

ما المقصود بالخطاب في علاقة بما هو ديني ؟

ما هي أبرز صور الخطاب الديني في العالم الإسلامي ؟

كيف نفهم المتجذّر من تجربة هذا الخطاب ؟ ما هي آليات تحقيق الأفضل ؟

## 1- الدلالة اللغوية والاصطلاحية :

الخطاب لغة على وزن فعال مصدر مشتق من خاطب ومعناه الكلام والمحادثة ومراجعة الكلام والمشاورة فيه (ابن منظور ، لسان العرب ، مادة

الخطاب الديني من المصطلحات المنحدرة في الثقافة العربية الإسلامية في ظل التطورات الفكرية والحضارية التي يشهدها العالم بصفة متواصلة. هو مصطلح جديد، ذاع في العصر الحديث، لم يُعَرف من قبل في ثقافة المسلمين، ضمن الحقل الدلالي للمصطلحات الشرعية الأخرى مثل الجهاد والخلافة والأمة... الخ، وإنما اصطلاح عليه أهل هذا الزمان. وأول من أطلقه الغرب ووظفه بصفة معمقة خاصة خلال العقود الأخيرة. وقد ألفت الكتب والمقالات وعقدت الندوات حول هذا الموضوع بكثافة بما جعله يبدو كأزمة خطيرة حيسب الفكر الإسلامي المعاصر على الانشغال به والاشتغال ضمن أطره ومجالاته قصد تلمس الحلول لأوجه أزمته، لذلك ربما تكون إعادة طرحه من الضرورة بمكان بما يسهم في بلورة رؤية لعلها تكون أكثر وضوحا أخذًا في الاعتبار طبيعة هذا الخطاب، مضامينه، ضوابطه وآلياتها وذلك في ضوء النص المرجع (القرآن والسنة) والوقوف على مواطن الخلل التي كانت مدعاة للنقد البناء والمعرض

خطب). وقد يراد به التبليغ أو التدليل لإظهار الحجة أو التوجيه لبث قيم في الأقوال تستنهض همة الغير للعمل أو إيضاح المعنى أو الفصل في القول.

وتفاوتت قدرة الناس في ذلك (طه عبد الرحمان، أصول الحوار وتجديد علم الكلام).

وقد وردت مادة (خطب) في عدة مواضع من القرآن الكريم (في سورة هود، سورة الفرقان) واقرن مصطلح - الخطاب - بالحكمة لبيان أهميته باعتباره كفاية ومهارة منحها الله للنبى داود عليه السلام من خلال قوله تعالى في سورة ص: «وَوَدَدْنَا مُلْكَهُ وَأَتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصَّلَ الْخُطَابَ».

و جاء في كشف التهاتري الجزء الأول (الخطاب بحسب أصل اللغة توجيه الكلام نحو الغير للإفهام... فإن لم يقصد به إفهام المستمع فإنه لا يسمى خطبا...).

نستخلص من هذه المعاني :

أ) أن الخطاب يؤدي وظيفة فكرية /تواظف/ مع الأغراض التي اللغة وشرط نجاحها /وضوح/ مصورة وأهدافه لذلك اقتضت الحكمة الإلهية أن يرسل الأنبياء والرسل بلسان أقوامهم (وَمَا أَرْسَلْنَا مِنْ رَّسُولٍ إِلَّا بِلِسَانٍ قَوْمِهِ يُبَيِّنُ لَهُمْ) (سورة إبراهيم).

ب) أن الخطاب مصطلح مركب لغويا طبقا لتقنية الانتعاج والاحتجاج والتأسيس على حد عبارة أركون. أي أنه مصطلح يعكس حقيقة المسمى وهويته الفكرية.

تاريخيا ظهرت كلمة «خطاب» في سنة 1503 من أصل لاتيني بمعاني الحديث والمحاورة والبيان والخطبة... وإبتداء من نهاية القرن 17م أصبحت تعني عرضا وتحليلا منهجيا لموضوع أو تعبيراً عن فكر فهو «عملية فكرية» تتحقق عن طريق الكفاية الخطابية. وبهذا يبدو مفهوم الخطاب ذا وضعية متغيرة ومتنوعة الدلالات وملئى

تفكير بين اللسانيات ومختلف العلوم الاجتماعية والإنسانية... (الموسوعة العربية لعلم الاجتماع مادة خطاب).

تضمنت التعريفات السابقة جملة من الكلمات المفتاح من قبيل (القيم العمل، الحكمة، الإفهام، الفكر، الكفاية والبيان...). فما هي علاقة الخطاب الديني بهذا الجهاز المفاهيمي غني الدلالة؟ والذي يحتوي مستويات من التداخل بين ما هو منطلقات فكرية وما هو من الآليات والأهداف بحيث يصعب في الحقيقة عند تحليل الخطاب الديني (تحديدا) الفصل بين هذه المكونات ذلك أن كلاً منها يحتوي الآخر ويدل عليه دلالة لزوم» (نصر حامد ،نقد الخطاب الديني) لنحدد في البداية مستويات الدلالة لهذا المصطلح «الخطاب الديني» وذلك لتجنب الخلط بين مختلف استعمالاته.

جاء في كشف التهاتري أن «الخطاب قسمان تكليفي ووضعي» مما يدل على تنوع الخطاب الديني بحسب المضادة وينطبق القسم الأول على الخطاب الإلهي مثلاً في الرحي الذي هو كلام الله تعالى للناس أجمعين وقد جاء هذا الخطاب عن طريق الرسل والأنبياء بالكليات والمبادئ والأسس العامة التي تحتاج إليها البشرية في مسيرتها الممتدة في الزمان والمكان مع إحالة المسكوت عنه إلى دائرة الاجتهاد أي إلى الزمن المتحرك بكل معطياته وملايساته، وهذا القسم الثاني هو من اختصاص الخطاب الوضعي وهو عينه الذي نقصده في هذه الورقة باعتباره وسيلة توصيل المعنى الذي قصده الشارع للمخاطب به وهذا الخطاب هو من مهمة العلماء والمفكرين والفقهاء... موكول إليهم الاشتغال به في كل زمان كل من موقعه ووفق مجال تخصصه مصداقا للحديث النبوي «إن الله يبعث لهذه الأمة على رأس كل مائة سنة من يجدد لها أمر دينها» حيث

## 2- الخطاب الديني: واقع الحال ومقتضى المآل:

الخطاب الديني في البلاد الإسلامية طيف متعدد (رضوان جودة زيادة، سؤال التجديد) أي خطابات متنوعة. وقد ساهمت جميع تلك الخطابات باعتبارها «مشتقة من كلام الله الموحى وهادفة إلى تفسير أوامره وتطبيقها في تشكيل البنى الأنثروبولوجية للمخيال الديني، السياسي، الاجتماعي...» (أركون). لكن بكثير من المآخذ. فهذا التعدد والتنوع من المأمول أن يكون محمودا وأن يتعامل معه على قاعدة أن الاختلاف والتعدد إثراء وليس صراعا أو خلافا بما يضمن تغذية مختلف الجوانب المضمنة في النص المرجع «القرآن والسنة» والمتصلة بالعقيدة، بالتشريع، بالسياسة، بمنظومة القيم... الخ بطريقة تكاملية شمولية تعكس طبيعة الإسلام الشمولية. لكن الواقع لا يعكس هكذا صورة، فإن نظرة تأملية في التجربة التاريخية لهذا الخطاب وتحليل مظاهره تحليلًا موضوعيًا تحيل إلى حيلة من الحقائق في رصيده بعضها يعتبر من الإيجابيات لعل من أبرزها:

(أ) الإنتاج الفكري والأدبي للخطاب الديني شكّل واقفا مهما للمكتبة العربية الإسلامية بصرف النظر عن عدم التوازن بين الكمي والنوعي في هذا الإنتاج.

(ب) بعض الخطاب الديني شرع في عملية تصحيح حقيقية للمفاهيم مع استيعابه لمخزون مفاهيمي جديد أكثر مواكبة للمستجدات.

(ج) القبول بسؤال التجديد لا من منطلق الإمكانية والمشروعية وإنما من منطلق الحاجة والضرورة وتوظيف هذا المصطلح ومقاربة النص القرآني والنبوي انطلاقًا من معطيات الواقع القائم وانسجامًا مع المنظومة المعرفية الإسلامية الكلية (أمين الخولي).

(د) طرح عديد القضايا المعاصرة (مسألة

يتكثرون على فهم الخطاب الإلهي واستنباط الأحكام منه قصد توظيفها فيما يخدم الإنسان المسلم في ذاته وفي علاقته بالآخر. ومن مقتضيات هذا الخطاب أن يقوم على «الاسترشاد بآيات القرآن الكريم في غير جمود...» (أحمد السيد رمضان، تجديد الخطاب الديني). وهنا يعطى العقل الإنساني مساحة واسعة للعمل وليس في ذلك عيب بل هو استجابة للأمر الإلهي «أفلا يتدبرون القرآن أم على قلوب أقفالها» سورة محمد. عمل لا يقوّض الأصول وإنما «يحيلها إلى مستوى أوسع ومنظومة معرفية أكثر تفتحًا وأشمل، إحاطة بما أضافته الحداثة العلمية من نظريات وشروح وتأويلات واكتشافات...» (أركون) بما يحقق الصورة المأمولة للخطاب الديني في أن يكون :

- عملية تفاعلية بين الحداثة باعتبارها مطلب العصر والأصالة لكونها منبع الهوية وذاكرة الأمة.

- عملية متبصرة تميز بالنضج والرصانة، وتعمل على تجديد الدين وإنهاض الدنيا بإقوالاً وإعمالاً - عملية عقلانية تتجاوز الوجدان المعنوي بالأفكار لتصحح المفاهيم المغلوطة وتقرّم المسالك العوج وتوفّق العقول الثائرة وتحرك الحياة الراكدة فتعيد إليها الحركة والنماء (القرضاوي)، من أجل صحوة واشادة تجدد الدين وتنهض بالدينيا).

- عملية فكرية يقودها المشتغلون بالخطاب بجهود مركبة دون أن تكون تراكمية بل تفاعلية في داخلها ومع محيطها بما يجعل عملية تحويل القرآن من نص في ذاته إلى نص في صيرورة عملية ممكنة وهذا ما يفهم من قول علي بن أبي طالب كرم الله وجهه «القرآن خط مسطور بين دفتين لا ينطق وإنما ينطق به الرجال» فهل ارتقى الخطاب الديني إلى مثل هذه المقاربة الوصفية؟ ما هي أبرز مظاهره في واقع العالم الإسلامي؟



الديموقراطية، مسألة الحريات...) بشكل مختلف عن الموروث (رضوان جودت زيادة) ومقارنتها مقارنة لا تقل حداثة عن تصور الآخر الذي يوهنا ودون هواة بتفوقه وتقدمه بل أحيانا يلزمنا على القبول بتجاربه وطروحاته.

(و) الاهتمام المتنامي بالحياة المعنوية دون أن يكون ذلك طلبا لملاذاتها بل لإبراز قيمة المقتضى الإلهي «إني جاهل في الأرض خليفة» مع ما يتضمنه من أبعاد قيمة لا تماثل لها في تمييز الإنسان كجوهر للحضارة الكونية (التكريم، التشريف، الإتيان، الفاعلية...) بحق له أن ينعم بكل ما وهب.

وعموما لا يمكن حصر المنتج الإيجابي لهذا الخطاب فيما سبق ولا تجاهل ما لم نعتد لذكره بل الأهم منه تشخيص المواضع التي تعطي إشارة على وجود علة ما وذلك لمنح الخطاب فرصة تدارك هفواته وأخطائه مستقبلا مستفيدا من الأسباب والمسببات، يستثنى في ذلك أعمال الخطباء والمفكرين الذين اجتهدوا ما وسعهم/ في تنظيم صورة مشرفة عن الإسلام، صورته موصولة بالتقاليد والأصول، مستجيبة لروح العصر ومتطلباته. لكن بمراجعة الصورة العامة للخطاب الديني المنتشر اليوم بالبلاد الإسلامية والذي من المأمول أن يرسم ملامح ناصعة للمسلم المعاصر نقف على عديد مظاهر الانحراف عن توجهات الإطار المرجعي (القرآن والسنة) الذي يتضمن منهجا قويا يتصل بالجانب العقدي وكلنا بنظام المجتمع بمختلف أوجه الحياة داخله ومن بينها :

ما زال الخطاب الديني في صوره المشخصة يراوح أطروحاته بين بعض الاعتدال والوسطية وكثير من التشدد والتطرف وما يصحبه من تركيز على التحويف والترهيب والتوسع في قائمة المحرمات مما يتنافى مع المنهج الإسلامي الذي يتأسس على التيسير ورفع

المشقة على الناس تشهد بذلك عديد الآيات القرآنية والأحاديث النبوية.

المقاربة التواصلية لهذا الطيف المتعدد (خطابات متنوعة) غير تكاملية من أجل إنتاج الأفضل بل يميزها كثير من الفوارق لم نقل التمزق الداخلي الذي من شأنه أن يشل الجهود ولا يقويها، كما يرسم صورة سيئة لدى الآخر الذي يتحين الفرص لتوجيه سهامه النقدية نحو المقدس بدل نقد ممارسات الأفراد.

يستكر الخطاب الديني موقف رجال الكنيسة (باعتبارهم خطباء الدين في بدايات عصر النهضة الأوروبي) من كثير من القضايا الكونية (مكانة العلم والعلماء ؟...) في حين لا تختلف بعض ممارساته عن ذلك الموقف خاصة إذا وضعت الحرب الطائفية أوزارها في مضمون هذا الخطاب مما يخلق لدى البعض انتماء مغلوطا بأولوية المعارك المذهبية على سائر التحديات الواقعية، ويصنع في نفوسهم تبعا موهوما لمواطنهم الدينية، بأن الولاء للدين والإخلاص للمليحة يتجسدان في البرامة من الآخر (صاحب المذهب المخالف) ومعاداته.

نظريا يقر الخطاب الديني قابلية النصوص الدينية لتجدد الفهم واختلاف الاجتهاد في الزمان والمكان لكنه لا يتجاوز في الغالب فهم الفقهاء لهذه الظاهرة. بل أحيانا يحصل الخلط لدى البعض بين أصول الشريعة وبين آراء الفقهاء أنفسهم.

يعتمد هذا الخطاب في أحيان كثيرة على سلطة النصوص التراثية ويجعلها تمتع بقدر هام من القداسة لا تقل في كثير من الأحيان على النصوص الأصلية (القرآن والسنة) مما يجعله يلتجئ إلى الماضي ويحتج به ليؤكد من خلاله وبواسطته شخصيته، لذلك يعمد إلى تضخيمه وتجيده فيبقى حبيس دائرة مغلقة تقوم على «تصور التوافق بين مشكلات

الماضي وهوموه واقتراض إمكانية صلاحية حلول الماضي للتطبيق على الحاضر» (أبو زيد) فيقعه ذلك عن العمل والفاعلية والتدبير الموكول إليه في النصوص المرجعية.

الخطاب الديني في مجمله لا يزال داخليا، لم يستطع الوصول إلى مرتبة العالمية أي إلى مرحلة الخطاب العالمي يؤخذ بإنجازاته وتوجهاته ولم يكن هذا جوهر الخطاب الإلهي الموجه إلى الناس جميعا على اختلاف أزمته وأوطانهم وأجناسهم...

لا يتنزل ذكر هذه النقاط في إطار التعدي على تجربة الخطاب الديني والتقليل من أهميتها بل نحسبها محاولة في تلمس الحلول لتجاوز الكثير من سوء الظن بهذا الخطاب وإسهاما في استشراف أسباب يقظته في المستقبل ليصبح إطارا للتفاعل الثقافي بين مختلف المكونات داخل المجتمع الإنساني تفاعل يأخذ في الاعتبار المرجعيات الذاتية من ناحية والمستجدات الحديثة من ناحية أخرى أي الموازنة بين الأصيل والدخيل، بين ثوابت الشريعة وأجديلي المهرقة والحفارة. وفي هذا السياق يكون «الوقوف قصد المساواة والمراجعة أمرا مشروعًا تماما بل ضروريا» (أركون) ويصبح سؤال التجديد، تجديد الخطاب الديني من كبريات المسائل.

### 3) الخطاب الديني وسؤال التجديد :

ما هي دلالات هذا المصطلح؟

ما هي علاقته بالخطاب الديني ؟ وماذا يجدد فيه؟

يستخدم مصطلح «تجديد» بمتراقات ومعاني مختلفة منها (الإصلاح، النهضة، التطور، الإحياء...) وكان مصطلح الإصلاح أكثر هذه المصطلحات تعبيرا عن جوهر التجديد ومضمونه على مدار قرن من الزمان ويزيد. فقد راجع في القرن

19 وحتى منتصف القرن 20 وتم تداوله في أوساط المثقفين وأصبح سمة للمفكرين الذين بذلوا جهودا ترمي لإصلاح الأوضاع في جميع مجالات الحياة الدينية والسياسية والاجتماعية فسموا مصلحين. وشاع استعماله في أدبيات الخطاب الديني، فكتب أحمد أمين «زعامة الإصلاح» متحدئا عن رجال التجديد الفكري والاجتماعي في العالم الإسلامي وآلف العقاد «عقري الإصلاح والتعليم» متوها بجهود محمد عبده... الخ. كما استعمل مصطلح الصحو للذلة على معنى التجديد في إشارة إلى أن جهود المجددين هي بمثابة عودة الوعي واليقظة بعد الغفلة واستشعار القدرة على الاستجابة لتحديات العصر. وقد تكثف استعمال هذا المصطلح «الصحو» وأواخر القرن الماضي حيث شهدت الساحة الفكرية في العالمين العربي والإسلامي اهتماما متقطع النظر بالصحو الإسلامية: حقيقتها، أسبابها، مظاهرها، آفاقها، تحدياتها... وخرجت للقرآن حقا جاهلا من الكتابات والدراسات العربية والمؤلفين على اختلاف السواء مع اختلاف في الدوافع والأهداف والطرح.

عموما يطرح موضوع التجديد كآلية تستجيب لمجموعة من الإشكاليات التي يفرضها الواقع وعلى أساسها يكون محاولة طموحة تستشرف حلولاً لتلك الإشكاليات من منطق المواجهة والقدرة على التجدد. فأي علاقة للتجديد بالخطاب الديني؟ وكيف ينظر إليه؟

تثير قضية تجديد الخطاب الديني عديد الأسئلة الإشكالية لعل أهمها : هل التجديد قضية ذاتية أم هي نتيجة لعوامل الضغط الخارجي؟ ما هي أبرز الإشكاليات التي يجب تناولها في عملية التجديد ؟

هل التجديد هو القطع مع تراث السابقين والفقر عليه أم أنه نظرة تأملية نقدية لهذا التراث قصد استيعابه

في ضوء طبيعة العصر ومشكلات الوقت الراهن بما يوفر مجالاً لمواجهة التحديات المفروضة على الأمة الإسلامية، ما هي آليات التجديد؟ هل يتحقق بعملية إحياء آلية ثقافة الأسلاف أم بالارتقاء في أحضان الغرب والانتهاز الأعصى بإنجازاته واستعارتها؟

ليس يسيرا الظفر بإجابة كافية شافية عن هذه الأسئلة فكل منها يمثل دراسة بعينها ولكن إحالة هذه الإشكالية إلى سياقها وإطارها العام نستخلص أن جهود رواد التجديد الديني السابقة بصفة خاصة لم ترق إلى بلورة صورة ملموسة لهذا المصطلح فقد «فشلت تلك الجهود على مدى قرنين متصلين في خلق خطاب ديني قوي متوازن ومتفاعل مع قضايا الأمة» (أحمد عرفات القاضي) ص 11. إذ انصبت على دراسة التراث الإسلامي بمختلف مدارسه الفكرية والمذهبية والفقهية دراسة فيها كثير من الوعي والتبصر قصد استكشاف طبيعة العقل والتفكير لدى المسلم بعمق جديدة وتوجيه ذلك الفكر نحو آفاق الحداثة والمعاصرة، لكنها لم تتجلى تماماً من مآزق الجمالية والتوفيقية وإن كانت الصورة تلمظية في كثير من الأحيان ولم تحقق بديلاً عن مقولات الفكر القديم وأطره المعرفية بديلاً يكون أكثر انسجاماً مع عصرها ولعل هؤلاء المجددين أرادوا أن يجنبوا أنفسهم النقد من قبل التيار المغالي. فلا يفوتنا أن المواقف من التجديد الديني متباينة، إذ يتنازع موضوع التجديد الديني في العالم الإسلامي موقفان أساسيان: موقف يمثل التيار التقليدي التي تنظر إلى دعوات التجديد كتنجيح لصفوط الآخر الغالب (الغرب) وترى فيها تجديدًا يقتصد الأصالة وبالتالي تحكم على الجهود التجديدية مسبقاً بأن مآلها الاستلاب الحضاري والذويان في ثقافة الآخر وبالتالي تتخذ منها موقف الشك والريبة والتوجس من زحزحة الهوية وتقريب المجتمع الإسلامي

وأحياناً يكون موقف هؤلاء (المنابزين) ميظنا بكثير من الكراهية والعداء للشق الذي ينظر إلى التجديد «كمفهوم مفتاحي مطلوب بذاته لإعادة قراءة التراث والتعامل معه وفق هذه الرؤية باعتبارها الوسيلة الصحية» (حنفي) بنظر هؤلاء إلى التجديد كسنة للحياة، وبالتالي وجب أن يقرأ تجديد الخطاب الديني كقضية إسلامية جوهرية وليست مستوردة إذ «من الطبيعي أن يكون الخطاب الديني مواكبا لظروف كل عصر ولما يدور فيه من متغيرات وذلك بالتجديد المستمر في الأسلوب والمضمون حتى يستطيع أن يصل برسائله إلى العقول والقلوب وهذا هو جوهر الإسلام باعتبارها رسالة كونية. أما إذا انفصل هذا الخطاب عن واقع الحياة ومتغيرات العصر فإنه لن يحظى بالاهتمام وبناء عليه فالواجب «إحداث نقلة نوعية في الخطاب الديني شكلا ومضمونا» (رمضان جوده زبادة). فما هي مصوغات التجديد لدى هذا الشق؟ ومنى يكون التجديد قادرا على تأدية الوظيفة والغرض اليناط به؟

#### أ- مصوصغات التجديد:

- التجديد مشروع حجة ثابتة بالقرآن والسنة بما يجعل رسالة الإسلام موصولة في الزمان والمكان.
- الخطاب الديني يعد رسالة دينية ودينية ومن شأنه بل من واجبه أن يحرك الناس ويدفعهم إلى العمل والإنتاج مواكبة للعصر وما لم يكن هذا الخطاب تجديديا ينهض حياة فإنه يثمر في تحقيق مسؤولياته ذلك أن «مسؤولية الخطاب الديني مسؤولية كبرى دينيا وتاريخيا في إبراز حقيقة الإسلام بلغة راقية وإصصالها إلى حس وعقل ووجدان الإنسان المعاصر».
- تنزل أهمية تجديد الخطاب الديني في ظل المشكلات الكبرى التي تشغل الإنسانية اليوم ليسهم من موقعه في حل هذه الأزمات باعتباره جزءا من الضمير

## ب - الاستراتيجية التجديدية :

التجديد مشروع وكل مشروع يقتضي عديد الركائز التي تكفل ثباته في وجه العاصفة وفعاليته -رغم جهود المعارضين له- في تحقيق أهدافه. ونحسب أن هناك عديد العمليات المستوجبة في مشروع التجديد الديني -باعتباره عملية إصلاحية كبرى- لا يتسع المجال هنا لتناولها باستفاضة، لذلك نكتفي بإثارة الإشكالية لمناسبات أخرى. فمعادلة التجديد الناجح تقوم على عديد العمليات المتصلة بالمنهج، بالمضمون، بمواصفات الخطباء، بطبيعة الجمهور المتلقي، بتشخيص إشكاليات الواقع وتحديد الأولويات فيها... الخ. وهي عمليات متداخلة لا تكاد تنفصل عن بعضها البعض. وفي تحليل موجز لهذه الإشكالية نذكر بالوظيفة الأساسية للخطاب الديني ألا وهي إيصال مضمون الدعوة الإلهية إلى الناس حتى تكون منهج حياة لهم أخذاً في الاعتبار:

١- **الخطاب/واقعه، ومشكلاتهم الحقيقية**  
فالواقع مطلب أساسي في عملية التجديد.

- درجة استيعابهم للغة الخطاب فمسألة الإفهام في غاية الأهمية في هذا المشروع.

- مختلف مكونات الفرد النفسية والعقلية والوجدانية... فهو الإطار الذي به ومن خلاله تسري روح التجديد.

- منهجا - يتعين تجديد آليات الخطاب لتشمل الوسائل الحديثة (الكلمة المسموعة، الصورة المرئية...)

- رسم خطة متكاملة لمشروع التجديد إذ لا تستقيم أهدافه وفائدته المرجوة متى كان ارتجاعيا، خطة تبدأ بتشخيص دقيق للواقع الذي سيستد منه الخطاب إطارا يشمل ذلك إمكانيات الموارد البشرية ومهاراتهم الذاتية منها والمعرفة كما تراعى في ذلك

العالمي المفكر فلا يمكن أن يقف هذا الخطاب ساكنا جامدا في ظل حركة دؤوب من حوله بل لا بد من مواكبة العصر بمشكلاته وتحدياته والانشغال بهموم الناس وقضايا المجتمع (التنمية، الفقر، الصحة، حقوق الإنسان، الحرية، البيئة...).

- تجديد الخطاب الديني فرصة للاهتمام بمقاصد الشريعة في كل زمان ومكان والتركيز على القيم الإسلامية الدافعة إلى التقدم والرفي وأهمها على الإطلاق العلم والعمل باعتبارهما أفاتين هامتين في تحقيق الحاجيات الحياتية فليس منطقيا أن تمنح الفرصة للآخر (الغرب) أن يتلفح حاجيات الإنسان المتجددة ويحرص على إيجاد الحلول لها ولكن خارج إطار الشريعة التي ميزها الله بالختامية ومن بها على الناس لتحل مشكلاتهم في كل زمان ومكان (سورة المائدة، 3) وذلك بالانكباب على دراسة الكليات العامة وتحليلها لاستنباط القواعد والأحكام الممكنة في ضوء ملاسبات الواقع والحاجيات المستوجبة

تواترت الدعوة إلى ضرورة تجديد الخطاب الديني باعتباره إشكالية حقيقية وجب التصدي. لمواجهته بشجاعة لكن ما هي ضمانات النجاح في هذه المهمة المعقدة ؟ ما هو المطلوب تحديدا تحت هذا العنوان تجديد ؟ فمن الخطر أن تتحول الدعوة من مطلب لتجديد الخطاب الديني أي عمل المفكرين والعلماء إلى عملية تجديد خطاب الدين نفسه أي الدخول في إطار المقدس الإلهي خاصة في ظل تواتر الدعوات المفرضة إلى أن «لا ثواب» لا مقدسات «وأن النصوص الدينية ترتبط بسياقها التاريخي والجغرافي وأنها لا تنفي بحاجيات العصر اليوم. يجري هذا حين يتسدى منطق القوة والإيديولوجية لصور ثواب المسلم أمرا موهوما وجب تعديله أو تبديله» فما هي الاستراتيجية الضامنة للنجاح في عملية التجديد ؟

تلك الجهود. فالخطاب الديني (الذي هو مسؤولية العلماء والفقهاء والمفكرين...) وظيفته الأساسية الانسجام مع واقع الناس تمام الانسجام فهو مطالب بالتوجه إلى الإنسان حيث وجد لحثه على العمل والفاعلية الملموسة ولتوجيهه إلى مناهج التنمية ویرامح البناء الحضاري الشامل بما ينهض بواقع الأمة ويجعلها جديرة بالمكانة التي خصها بها الخطاب الالهي «كتم خير أمة أخرجت للناس».

ومجمل القول : إن تجديد الخطاب الديني اليوم بات ضرورة قصوى لها معيقاتها نعم لكنها لا تنني عزائم المجددين على الفعالية المؤدية لخلق واقع حضاري جديد ينهي حالة الجمود ويحيل على العمل المتواصل الذي يتجه صوب الهدف والغاية، والذي يتحدى كل ما يعيق بناء الكيان التاريخي للإنسان المسلم الموصول بجذوره والحامل لمشروع تقدمه.

طبيعة المثقفي ومواصفات ثقافته، إضافة إلى رصد الإشكاليات وتحديد الأولويات فيها كالحاجيات الآتية وبناء عليها تحديد قائمة أهداف وترسم الخطوات والمراحل بإحكام ضمانا لتحقيقها. أما العمل فيتكامل فيه أداء الأفراد والجماعات والمؤسسات الاجتماعية بروح المسؤولية والثبات والعزيمة أخذًا في الاعتبار المتغيرات المستجدة بصفة متواصلة قصد استشراف كيفية مواجهتها.

- على صعيد مضامين هذا الخطاب ضرورة التركيز على معالجة القضايا الآتية في الزمان والمكان مع استشراف ما يمكن أن يحدث لاحقا والاستعداد له فلا يمكن أن تختزل جهود العلماء في جانب بعينه (عقيدة، شؤون مجتمع، مسائل سياسية...) إلا من باب التخصص وإن كانت عملية التنسيق بين مختلف الكفاءات والتخصصات بما يضمن جدوى وفاعلية

## الهوامش والإحالات

- (1) الخطابات الدينية . سبة الخطاط إلى الدين المقصود هنا الدين الإسلامي، وإن كان يسمى الخطاط الديني غير الإسلامي خطابا دينيا، كالخطاب الديني النصراني، واليهودي...
- (2) المرجعية النصية: المقصود بهذا المصطلح القرآن والسنة
- (3) ملاحظة: وردت الإحالات داخل متن هذه الورقة

# دلالة أسماء العلم في توليد المعنى وصياغة المبنى في رواية «متاهة آدم» للكاتب العراقي برهان شاوي

عمر السعيد / ناص وأقد، تونس

الكتابة التي تساءلها آدم البغدادي. وسيظل يسألها والرواية تتقدم فصلا فصلا وأبطالها يظهرون على مسرح الحياة ويختبرون، ينحتون كيانهم، فيملحون حيا ويمشون، يبحرون، يفرحون، يقبلون على الحياة سهد وهي لحظة عميقة تزل أقدامهم فيبعون ويحتفون من مسرح الحياة يسألها آدم البغدادي ويسألها آدم السائد، بطل الرواية الرئيس الذي أوكلت إليه مهمة كتابة الرواية. ونسأل حواء المؤمنة زوجة آدم الناه وهي تقع صدقة على فصول من هذه الرواية التي يكتبها زوجها «المرأة المجهولة أو متاهة آدم». ترضى عن فصول قد تكون هي بطلتها. تستغرب سير أحداث لم تكن تتوقع نهايتها. تقيس بعضها على حياتها الخاصة. وقد تنقص حيوات مختلة أنشأتها الرواية فيصبح مختل الرواية واقعا ويصبح عالم الرواية عالم الحقيقة في نظرها ولا فرق. تنصر لبعض الشخصيات، وتشك في أخرى ولا تقتنع بسلوكها، بل وتسخط على آخرين كالمحقق آدم التكريتي وممارسته أشنع أنواع التعذيب على المتهمين زورا من خلال تقارير تروى المتقدين للنظام والمعارضين له على حد سواء بل وتفكر في إدامة موكب عزاء لهم كما لو كانوا من الأئمة الشهداء. فتنبأ

تبدأ هذه الرواية بمقدمة تعرّف من خلالها الشخصية الروائية المبتدعة من الكاتب نفسه والتي قدّمت لنا على أنها تفكر في كتابة رواية وتنهياً لضبط مادتها وتشكيل بنائها. وهذه الشخصية المفترضة فيها كاتبا هي آدم البغدادي. وهي شخصية مكلمة «مروعة»، الطلوعها كوايس الحرب والموت المرتبطة بواقع العراق السياسي وانتفاضات أقاليمه الجنوبية وتمرد أكراد شماله. إنه عراق التسعينات (دوى انفجار هائل فاهزت البناية فز آدم البغدادي من نومه مرعوبا على صوت الانفجار الذي ارتجت لفرّته جذور الشقة وأرضيته... نهض قلقا ليطل من النافذة المشرفة على مشهد مفتوح من بغداد فرأى دخانا كثيفا يتعالى من جهة منطقة الصالحية) ص 9. في هذه اللحظة استحضّر صورة صديقه الجامعي العراقي الذي هاجر إلى دول الخليج وحلّته حكايات وأسراراً يمكن تحويلها مع ما احتفظت به ذاكرته من أحداث تصف معاناة العراقيين في حلّهم وترحالهم في سنوات الجمر إلى عمل روائي يحكي مأساتهم. ولكن عملية الإبداع الروائي صعبة فلا يكفي أن تسمع من الآخرين سردا لأحداث عاشوها ولا تصورا لمشاعر فارقة ألّمت بهم حتى تكتب رواية. هذه هي أسئلة

- 3- محنة حواء المؤمن
- 4- النساء خلقن هكذا
- 5- أحلام وكوابيس
- 6- هروب آدم التائه
- 7- حمار في السريـر
- 8- المرأة المجهولة .

وقسم ثان جاء تحت عنوان : المرأة المجهولة أو متاعه آدم .

ويضمّ الفصول التالية :

- تحوّلات حواء المؤمن
- تحوّلات الدكتور آدم التائه
- صلاة . وقبر . اشباح واغتصاب .
- البحر الأزرق
- باب الضباع
- طفل الخطيئة
- شهر الحزن الطّـيّـق
- بصقة التّـهـابـة .

## الشخصيات ومتاعه الأسماء

تسمّى أغلب شخصيات الرواية من الرجال باسم آدم إلا فيما ندر . وتسمّى أغلب شخصيات الرواية من النساء بـحواء . ومن هذا المنطلق نجد أنفسنا أمام قصة آدم وحواء أي قصة الإنسان بين المقدّس والمدنس . يقبل على الخطيئة ويستملحها أو يأخذ بالإيمان لينجو من الضلال . وما إن يقع في ظنّه أنّه استقام حتى تغلب شهوته وتوقعه فعلته من جديد .

يُسمّى الموصوف آدم بنعت فيصير الاسم مرتّباً نعتياً . وقد يبدو لنا هذا النعت في حقيقته جنيّة من جينات التمييز بين آدم وآدم أو بين إنسان وآخر . فعلمها تلك الخصائص التي يكتسبها الإنسان بفعل الجغرافيا

لهذه المناسبة بلباس يلائم المناسبة وتقرأ الفاتحة ترخّماً على أرواحهم . ومن وراء هذا وذاك راو يراقب ويطلب تعديل سير الرواية والحفر في دواخل شخصياتها . ويظل آدم التائه يسأل حواء المؤمن ليستفسر عن فعل أنّه شخصية أو عن رأي اتّخذته . الرواية يكتبها أبطالها أليست هذه هي فلسفة برهان شاولي ؟ .

الرواية مشروع حياة جماعي وعالم حقيقي يجري على الأرض وتُفعل فيه السياسة فعلها ويتشكل من أغوار النفس وفعل التخيل وحركة الحياة وثقافة العالم وخصائص البيئة . ذلك هو مفهوم الرواية عند برهان شاولي . وتنتهي الرواية بانتهاء الدور الذي تكون الشخصية قد أدّته فبنت الصرح صرح الرواية واستكملت الفعل الفعل الروائي ، أي فعل الحياة . ولذلك حين تنتهي الرواية في فصل «سيات آدم يقظة آدم» . ينتهي دور آدم البغدادي ليس في الكتابة وحدها وإنّما في الحياة أيضاً . (طوى آدم البغدادي آخر صفحة كان قد دوّن عليها ملاحظاته وتعليقاته على النصّ الروائي الذي كتبه والذي أطلق عليه عنوان متاعه آدم) وبانتهائه يأتي آدم العراقي رائد دور جديد معرفة ولا استئذان . يطلب كأس عصير حمر آدم البغدادي ليقدّم واجب الضيافة . لكنّ طليقة كاتمة قاتلة تأتيه من الزائر الغريب ترديه قتلاً . (أتجه آدم البغدادي إلى المطبخ . فتح الثلاجة وأخرج الدورق الزجاجي الذي كان فيه بعض عصير البرتقال وهمّ بسبكه في القدر الذي كان أمامه . فجاء أحسن بوخزة في مؤخرة رأسه وخزة صغيرة لكنّها مؤلمة لم تستمر سوى ثوان . أحسن بالظلام . . الظلام وبخفة هائلة ص 327) . إنّه موت الكاتب وحياة الفعل الروائي . كم هو جميل هذا التصور من برهان شاولي .

وبين المقدّمة والخاتمة يتشكّل جسد الرواية قسمين . قسم جاء تحت عنوان «متاعه آدم» ويضمّ ثمانية فصول هي :

- 1- الكابوس
- 2- يوم عادي . . عادي جدّاً

## شخصيات الرواية وأدوارها .

### 1- الأوامم :صانعو الكتابة :

في هذه الرواية ثلاث شخصيات اختصت بالرواية  
تصوراً وصياغة ومعاني.

آدم البغدادي فكّر في كتابة رواية بطلها بعض من  
سير شخصيات عراقية وخليجية. فكّر في الشكل الأدبي  
السري الذي سيحمل المعنى، لكنه أوكل هذه المهمة  
لشخصية ابتدعها هي آدم التائه. وهي في كلّ الحالات  
شبيهة أو مخلوقة الذي نفخ فيه من روحه. هل نقول  
إنّ آدم البغدادي هو مؤسس الفكرة وآدم التائه مبدعها  
ومنحزها؟. الأول هو الفكرة تراود كاتبها والخيال يهيم  
به والثاني هو محقق الشكل الفني والمعنى. أم هما معا  
واحد وليس الأمر أكثر من لعبة أسماء.

وإذا ما رضي الراوي عن اتجاهات سرد الأحداث  
عند آدم التائه علمنا أنّ البطل كان وقتاً للفكرة والمثال  
وإذا ما لم يرض وتساءل عن إمكانيات التعديل، قلنا  
تَما ثار آدم التائه على منشته وما رضي أن يكون مجرد  
صورة أو بطل التي يراها يكتب. وإذا ما صادف أن طابق  
مع آدم التائه محفل آدم البغدادي نستنتج أن الشخصية  
المتدعة ظلت وقتاً للمثال، بل هي المثال نفسه. ألم  
تنته الرواية باكتشاف آدم التائه علاقة زوجته بالشاب  
الليثاني وقراره الهجرة إلى إحدى دول الخليج للتدريس  
وهكذا تكتشف مرة أخرى أن كتابة هذه الرواية هي  
كتابة تقوم على الخداع والوهم لا على الحقيقة واليقين  
وهذه هي روح الأدب وفنيته. وعلى القارئ أن لا  
يبحث عن الواقعي أو الحقيقي في الرواية فلا شيء  
غير الإيهام بالحقيقة. فالرجل الذي حتّل آدم البغدادي  
أسراره وحكاياه في أوّل الرواية نجده في آخر الرواية  
فكّر في الهجرة إلى بلد خليجي (نظر إليها أي آدم  
التائه ووجهه يفيض فرحاً : أخيراً سنسافر إلى الخليج  
ياحواء. «لقد حدّدوا لي موعداً للمقابلة للعمل كأستاذ  
جامعي». لم تسعّب حواء المؤمن الجملة بالكامل  
أوّل ما سمعتها لكنها احتوت وكانّ كارثة ستحلّ بها

والذين والعرق والثقافة : آدم التائه وآدم الولهان وآدم  
عصمان وآدم كوناوي وآدم المطرود وآدم الصّاحب  
وغيرهم. عرب وكرد وترك وفرنس. عراقيون يجمعهم  
الوطن برغم العرق والدين. وجميعهم مكتوبون بحكم  
الدكتاتور وايدولوجية الحزب الواحد.

وكذا الأمر بالنسبة لشخصيات الرواية من النساء.  
فكلهنّ حواء وما يميّزهنّ هو اللقب أيضاً. قل  
جينيّات خاصّة تمييزيّة. حواء المؤمن وحواء الغريب  
وحواء الصّانغ وحواء كوناوي وحواء اللهيبي وحواء  
الفاكهاني. كلّ النساء واحدة. فكانّ الرجال جميعهم  
مثال مستنسخ عن أصل وكانّ النساء جميعهن  
مثال مستنسخ عن أصل. أوليس آدم هو الجدّ هو  
الأصل، هو الواحد هو الأوّل خلقاً والأوّل سكناً  
بالجنة وأوّل المتدقّقين من ثمرها وأوّل القاطنين  
الأرض، أليس هو التي؟. ونحن جميعنا متعدد  
آدم. أو ليست حواء هي الأمّ وجميع النساء متعدد  
حواء. كلّ آدم يحبّ ويكره، يخطئ ويصيب.  
يأسف، يفي بالمعهد ويخون. يأخذ بالباطل ولا  
شيء ينجيه من نفسه. قطعة في دولاب نظام حكم  
أبيل إلى السقوط. شكّاك وشكّريّ. يلهي للذة  
وحين ينالها يشعر بالثخمة وعدم الرغبة. قد تصيبه  
حالة من الندم ولكنّه يعود إلى المكابرة بعد حين.  
النسيان وحده كفيل بالذاكرة. يصادق ويظنّ متعباً  
الصدّيق خائفاً متى يصيبه بالسهم القاتل، يخاف  
السلطة، ويتقرّب منها وهو يدرك فسادها، يتأفّفها  
طمعاً في بعض ثمارها. يتناسى إلى حين جورها،  
كتائه أو لا يُقال. سلطة البعث في العراق، عمياء،  
باطلة، كلّوب يتملّكها سعار فتقتل وتسجن وتشرّد  
ويكون مموتوا إلى الله من نجا بجلده من بين براثنها  
ولكن الغربة لا تنسي الوطن، وإن كان العراقي في  
الصين.

أليس هذا هو التي والحيرة؟. فما الحقيقة وما  
الباطل وما الآن وما الآخر؟ أليس في كلّ النساء حواء  
المؤمن وفي كلّ الأوامم آدم تائه؟.



... لم يعرها اهتماما كبيرا وهو يتجه للحمام. "عليّ الذهاب إلى المكتاب السياحية والسؤال عن تفاصيل الرحلات إلى دول الخليج". ( ص 320/319).  
الإنسان واحد. أما الشخصية الثالثة أي آدم العراقي فقد قُتل كاتب الرواية آدم البغدادي لأنه لا موجب لحياة بعد أن أتم فعل الإبداع. شخصيات تنقسم الأدوار من ناحية ويُقصي بعضها بعضا من مسرح الحياة. وهذه هي المتعة بعينها.

## 2 - الأوامر مقترفو الخطيئة ؟

والد آدم الثالث يشك في أبوته لآبته، شكّه في زوجته التي تخونه مع قريب، كان هذا الابن ثمرة تلك العلاقة. ولكنه سكت على مضض وأخفى الأمر لدوافع خاصة. ساهم في تعليم ابنه حتى تخرج لكنه لم يظهر له حبّا أبداً وبدافع إغاضة أمّ آدم الثالث أي زوجته كان يضاجع نساء كثيرات أمامها دون خجل وكان هذا يعذبها ويرهقها إلى أن ماتت. وما فتئ حين فارقه يتقرب من حواء المؤمن زوجة ابنه مستغلاً تواجدته الدائم معها بالبيت في غياب الابن فيعادلها ويمانيها فأخذت تسقط في الرذيلة ثم شرعت تغويه إلى أن كان يوم شعرت فيه بالرغبة في الجنس. وكان العمّ مثارا وهي جميلة ورغبتها لن تخمد وقد تهيجت. فمارسا الخطيئة واستحياها إلى أن كان يوم صار شك الابن في أبيه قويا، مرييا فقرّر الهجرة إلى خارج العراق، إلى الأردن أولاً وأودعه دار المسنين ببغداد. وكذا نفس الأمر مع المهندسة حواء كوناوي تركية ألمانية. هاجر والدعا مع أمها إلى ألمانيا خفية قبل زواجهما فرارا من العائلة وهناك تزوجا. وفجأة مات الأب وترك البنت يتيمّة غريبة، مع جارية تقاعد ضعيفة. عملت الأم وتبعت من أجل تعليمها ثم ماتت هي بدورها فجأة وقد صارت البنت شابة. اجتهدت في دراستها حتى تخرجت مهندسة بناء. خطبها عمّها آدم كوناوي لابنه آدم توروك فتزوجا ولكنه كان عاجزا عن ممارسة الجنس وكان الابن سائق شاحنة يخرج في سفرات طويلة لينسى ثم يعود بعد أيام. صارت حواء

كوناي تغوي عمّها خاصة وقد سبق أن مارست الجنس في الجامعة مع صديقها التركي آدم عصمان، إلى أن تمكن منها فاكتشف بكارتها وقد كانت ربت العذراء استعدادا للزواج. غضب حين عرف الحقيقة وتعمقت أسانته بانقطاع النسل. استخلى على ابنه الأخ ممارسة الجنس العنيف وقرول البذاءة إلى أن أصيب بالجنون فانتحر بمسدس.

منّ البنتين حواء المؤمن ومنّ منهما حواء كوناوي؟. منّ منهما التركية ومنّ منهما العراقية. لماذا سعت كلتاهما إلى إغواء العم وممارسة الجنس معه. ثمّ ما الذي جعلهما يشتركان في حبّ جنس المحارم والدّوس على المقدّس؟ ثمّ كيف التفت أمرجهما على نفس مشاعر الهوس بالجنس ؟. كلتاهما تعرّضت للاغتصاب في أوّل الأمر وعاشت تحت نفس الضغوط العائلية. حواء أغوت آدمها وآدم في النّص المقدّس هو الزوج. أما هنا في دنيا الرواية فحواء أغوت محرما ومارست معه الجنس. كانت نتيجة إغواء حواء لآدم في الجنة الطرد إلى الأرض. أمّا نتيجة إغواء الآدميين في الرواية فكان الإبعاد والنفي مرّة والجنون والانتحار مرّة أخرى. لا شك أنّ اشتغال الكاتب على حواء الأولى والثانية هو اشتغال على الجانب الموحّد من التكوين النفسي والجنسي للمرأة وهو سمة التماثل بينهما. وفي النّص الروائي حواءات أشريات فكّرن بالخيانة وزيّنا بالصدّقة الجارفة حيناً وبحبّ الفنّ حيناً بحثا عن المختلف عند رجال غير أوادمهنّ لكن حياتهن انتهت بجمرة قتل. كل في شقّتها دون معرفة القاتل، وكان مآل الممتّم الأوّل الفرار من الوطن والمتمّم الثاني الإعدام باطلا.

## 3 - حواء وغواية لم تتمّ: حواء تبحث عن مغامرة في الحب.

حواء العربية: طالبة حقوق بالشّعبة الرابعة. زوجة لابن خالها الضابط العسكري بالبحر الشعبي العراقي مثقفة، محبّة للأدب والحياة. تفقد وجود زوجها الذي يأتي

الحبيب. فوالد حواء الغريب يتحدث معها في شأن رواية آدم التائه وربما ناقشنا في كثير من التفاصيل الخاصة بالحُب. وزوج حواء لا يرى مانعا في أن تلتقي زوجته آدم المطرود في المنزل في غيابها ما دام الغرض شريفاً أي الحديث حول الأدب والفن وبالتالي الترفيه عن الزوجة وتحريص طاقاتها الادبائية والعاطفية. لكن حواء الأولى وحواء الثانية تنشدان القرب من هذا الصديق الغريب. وتفتنحان أكثر في حضرته وربما فكرتا أيضاً في تذوق الطعم المحتفب عن آدم الزوج. كل منهما سعت أن تتراح للحبيب. وكل منهما تفكر مستقبلا في ممارسة الجنس.

تموت الأولى وحيدة في شقة عربية بعيدة عن بيتها مع ما يلحق ذلك من عار وتموت الثانية وحيدة في شقتها هي أيضا وتعتبر ميتتهما جريمة متفردة لا غير.. هل أن حواء في هذين المثالين هي رمز للتية يظنها القلب أم للاشتواء والرغبة يظنها الموت.

#### 4- «مقابلة آدم» نصّ تتضافر فيه نصوص

الرواية علم وحياة. وكتابتها تتطلب دراية ومعرفة بفن الكتابة عامة وبفن كتابة الرواية خاصة ولا يكفي أن تمتلك التقنية ولا تعرف كيف توفّر مادتك التي منها تستنسخ حكايتك. ولذلك كان لزاما على كاتب الرواية أن يكون مثقفاً مثبّيا لكثير من المعارف لأنّ نسج رواية يتطلب سدى خاصا وتخيوطاً لثمة مختلفة المادة واللون والحجم. وهذه الخيوط هي اللغة أولا وضرورة أن تلائم موضوع الرواية إلى جانب مجموعة معارف في التاريخ والجغرافيا وعلم النفس والفنون والقانون والفلسفة والتّص المقدّس والأساطير وغيرها. ويقع توظيف هذا بقدر حاجة الكاتب إلى بناء الشخصية وتأسيسها في المكان والزمان وإنطاقها برؤى العصر ولغته ووعيه. أمّا على مستوى الخطاب فإنّ الكاتب يركّب خطابات مختلفة لينسج خطابا روّائيا موحّدا. خاصا. لأنّ الرواية جنس أدبي يحتوي كلّ الأجناس الأدبية الأخرى ويوظفها

في إجازة يوم أو يومين ثم يغادر إلى الجبهة. وإذا لا امتلاء عاطفيا تحقق. يؤنسها في هذه الوحدة والدها المثقّف، المتحرّر، قارئ الروايات. اطلع على رواية آدم التائه وأبدى رأيه فيها. تبنت البنت معظم آرائه النقدية. وأبدتها لأستاذ الادب آدم التائه. ومن خلال الحديث عن الأدب والفن نشأ إعجاب تحوّل إلى حب. ففكّرا معا في تسويق شقة دفعت حواء الغريب مصاريفها والتأثيث. يلتقيان فيها معا لبعض الوقت بعيدا عن الرقيب، كلّما تيسّر الأمر. ولكن اللقاء لم يحصل. اختلفا في الموعد. جاءت حواء بعدها لمرات ولكن الباب مغلق ولا أثر لمجيئها إلى أن انتشرت رائحة تعفن جسدها. فجاء الأس. وخوفا من أن تلبسه الجريمة وقد شوهدا معا في أكثر من موعد. قرّر آدم التائه الهروب إلى الأردن ثم الهجرة إلى ألمانيا وطلب اللجوء السياسي.

حواء الصائغ: زوجة رجل الأعمال العراقي آدم الوهّان التقت وزوجها آدم المطرود في نزول اللوبي بإسطنبول على البحر الأبيض المتوسط في ندوة دولية مخصصة للفن المعماري الهائجا تلك تعارفا وتوطدت بينهم العلاقة. قالوا كلّا مرّحلتا بحرية إلى القلعة. حواء الصائغ مثقفة، تكتب الشعر العاطفي، وتهتم بالأدب. انجذب إليها آدم المطرود هذا المهندس المحب للفن التشكيلي. أشياء كثيرة ربطت بينهما: الفن والشعر والمشاعر. وسيسميان إلى التزاور في بغداد عند العودة وعيش قصة حبّ صمتا. لكنّ يحصل ما يربك هذه العلاقة الجميلة. تموت حواء الصائغ في شقتها ويتهم آدم المطرود بقتلها ويبدأ استنطاقه ثم سجنه وإعدامه.

نلاحظ من خلال الزوجتين حواء الصائغ وحواء الغريب. أنّ حواء بصفة عامة تحبّ الشعر والفن التشكيلي والرواية وتسعى إلى الولوج. وأنّ الفنون تبدو وكأنّها مصدر غواية تخرجها من عزلتها وتدفعها إلى التحرر والتعبير عن ذاتها. وفي كلتا الحالتين كان الفن والثقافة هما الباب الذي يسمح لهما بالتواصل مع

جبهات القتال في الجبال لمواجهة البشمركة الكورد  
ص 44.

- حكايات الجن أو الخرافات ص 320

مدّ المخلوق القضي المائل للإختصار وجهه لها  
فامتدّ لأكثر من متر حتّى صار وجهه قريبا منها على  
بعد استمرات قليلة. لم يكن يتنفس وبرغم وجود  
أنف يتوسط وجهه الخالي من الملامح إلا أنّ أنفه كان  
بلا متخزين. أغمضت عينيه خوفاً، لكن بعد ثوان  
فتحتهما فرأت في موضع عينيه ما يشبه المجزات  
والكواكب والتسحب الكونية ثم سمعت صوتاً وكأنّه  
صوت ميكانيكي..)

ولو تتبعنا متن الرواية لوجدنا عشرات المعارف  
والفنون الموقفة. لعلها الرواية المعرفية التي يؤمن  
بها برهان شاوي وصرّح بها على لسان أحد أبطاله.  
(إنّها الرواية المعرفية التي لا تعتمد على قصة الأحداث  
ولمّا على ذلك التراكم المعرفي الذي يمنح القارئ  
ليس المتعة الأدبية فحسب ولّمّا المتعة الفكرية كذلك)  
ص 174.

### التجريب في رواية متاهة آدم :

في كلّ فصل من فصول هذه الرواية إلا عددا قليلا  
قد لا يتجاوز الفصلين نلاحظ نوعين من الخطوط  
المستعملة في الكتابة. خط عادي وخط سميك. الخط  
العادي يتعلّق بالسرود والحوار وسير الأحداث. الخط  
السميك يحتلّ حجم فقرة من النص أو نصف صفحة  
ولا يتعدّى الصفحتين إذا طال وأحيانا هو جملة بسيطة  
أو مركبة. وهو كالهوامش التي تربط بمتن الفصل  
وتتعلّق بالجانب الفني منه. مرّة نفهم على أنّها آراء  
نهمّ القارئ وفي أغلب الأحيان هي ردود فعل ثلاث  
شخصيات فاعلة على سير الأحداث وقد تكون ردود  
فعل الكاتب آدم البغدادي نفسه على طريقة توجيه النص  
من قبل آدم التائه أو هي نقد ذاتي يقوم به آدم التائه  
نحو آراء أخذ بها أو أنّها حواء المؤمن، وأحيانا هي

لبناء معماره الخاص. وسنبيّن كيف أنّ برهان شاوي  
كان مدركاً أنّ الرواية تحيل على تعدّد الخطاب وتوّع  
المعارف ممّا يجعلها نقاشاً جامعاً.

### النص المقدس : القرآن

قال تعالى : قَالَ اغْبُطُوا بُعْثَكُمْ بُعْثُ غُلُوْءٍ \*  
قَالَ فِيْهَا تَحْيَوْنَ وَفِيْهَا تَمُوْتُوْنَ وَمِنْهَا تَخْرُجُوْنَ الأعراف  
25 / 24

- الأخبار والسيرة الذاتية : ومن خلال اللقاءات معه  
سمع منه قصصاً مختلفة عن رحلته من لحظة خروجه  
من البلاد حتّى عودته القصيرة إلى بغداد التي انتهت  
نهاية فاجعة ص 11.

- جغرافية المدن وخصائصها : يقع القسم الخاص  
باللجان في الطابق الخامس من ساحة بلدية «ركنك  
هاوزن» الألمانية التي تقع ضمن منطقة الروور الشهيرة  
بمنامج القسم والتي تتبع مقاطعة نوردر راين - فيستالين.

- السينما : نقل مشهد من فيلم (كان الفيل يري)  
قصة امرأة يهودية هربت من الجنود الألمان وحصلت  
وصلت إحدى القرى اختفت في غوحر أحد الفلاحين  
الأغنياء الذي أعجبته حين رآها ولم يخبر عنها واتّخذها  
عشيقة ص 34.

- علم النفس ونظرية الأيداع : أتذكّر المحلل النفسي  
والمفكر «غوستاف يونغ» ونظريته عن جبل الثلج في  
توضيح العلاقة بين الوعي الذي يشبهه بالقمة البارزة  
من جبل الثلج وعن اللاوعي الذي يشكّل ما تبقى من  
الجبل المغمور في أعماق المياه فهل يستمدّ الكاتب من  
لاوعيهِ وبلا وعيِ أثناء تشكيلهِ وإنجازهِ للعمل الفني.  
ص 40

- التاريخ والسياسة : كان العراق يمرّ بمشاكل  
سياسية وحرب أهلية بين الحكومة والكورد الذين كانوا  
يقاتلون في الجبال وكان كلّ من ينهي دراسته عليه أن  
يخدم إلزاماً في الجيش وكان معظمهم يرسلون إلى

الثاني وأعجب لتوقفه عند كل هذا الكم من التفاصيل  
... ص 255

- لا أدري كيف سامني بهذه الشخصيات نحو  
مصيها الروائي فأمامي نهايات متعددة للدكتور آدم  
وزوجته حواء المؤمن ص 296

- أحس أنني أتدخل أكثر من اللازم في تقييد  
وتحديد حركة الشخصيات في هذا الفصل وهذا ينقص  
من الحرية الإبداعية وحرية الشخصية الروائية ص 312

### خاتمة :

ألاحظ في الختام أن هذه الرواية هي رواية قصة  
الكتابة وأن موقف القارئ المغيث عند نهاية كل فصل  
اغتنبه منه الكاتب آدم البغدادي أو آدم الثاني اللذان  
هما واحد. وأنه في هذه الرواية لم يكتب بالحدث  
عن الشخصيات وتصوير دواخلها أو مواقفها وإنما  
تحولت إلى سُلط نقدية بل ومساهمة في كتابة هذا النص  
الروائي. وهذا شيء جديد لا أعتقد أنني قرأته في عمل  
روائي آخر أحسب لبرهان شاري وحده.

الرواية: شاهة آدم

- الكاتب : برهان شاري

- عدد الصفحات : 328

- سنة النشر : 2012

- دار النشر : الدار العربية للمعلوم ناشرون

ردة فعلها تجاه أحد الكاتين. تسأل أسئلة منطقية أو  
تسأل أسئلة مختار حول بعض الشخصيات التي قد ترى  
نفسها فيها.

- يجب تعديل هذا الفصل بأن يتم التوسع في وصف  
مشاعر حواء المؤمن الجنسية ص 24.

- هذا الفصل فيه الكثير من الأحداث المهمة. ربما  
يُفضل أن يتم الكشف عن علاقة الأب بحواء المؤمن  
زوجة ابنه ص 32.

- بعد قراءة هذا الفصل شعرت بالتوتر الجنسي هل  
هذا الإحساس سيراود كل من يقرأ هذا الفصل؟ .

- هذا الفصل يمكن بحد ذاته أن يكون رواية لكني  
أعرف بأن الدكتور آدم الثالث سيمر بتحويلات كبيرة في  
الفصول اللاحقة ص 75

- هل أن آدم المطرود هو أنا أم شخصية أخرى حقاً؟  
ص 98.

- لم يدون آدم البغدادي ملاحظة وإنما اكتفى  
بملاحظات حواء المؤمن ص 117

- انتبه آدم البغدادي إلى أن تصنيف الرواية نصاً  
شعرية هي تقنية قديمة ص 130

- لم تفهم حواء المؤمن لماذا ترك زوجها قصة  
المهندسة التركية حواء كوناى حتى النهاية. كانت  
متلهفة لسماعها ص 176

- أحس آدم البغدادي بالحزن على مصائر أبطال آدم

التفسير الشكلي لجسد  
في أعمال الفنان التونسي معتوق

ARCHIVE

رياض بن الحاج أحمد ، باحث ، تونس



جسد في نسج، 2011، ألوان زيتية على قماش

## تقديم الفنان :

ولد «المنجي معتوق» سنة 1956 بسبار، من ولاية المهدية بالجمهورية التونسية حيث درس في أحرز على شهادة الأستاذية سنة 1974 في مجال الاتصال السمي البصري وذلك بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس. قام بتكوين في مجال الرسوم المتحركة كما أنجز العديد من الرسوم الخطية في مختلف القصص والمجلات على سبيل الذكر مجلة «قوس قزح» مع «الشاذلي بن خامة» ثم اشتغل بعد ذلك كأستاذ في مدرسة إعدادية سوسة ثم انتقل بعد ذلك بالتدريس بالمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس. شارك في العديد الملتقيات والمعارض الجماعية. وقد كان أول معرض شخصي له سنة 1996 بقاعة «كليستي» ثم تالت بعد ذلك معارضه في إطار فردي وجماعي.

إن التجربة التشكيلية للفنان «المنجي معتوق» تبرز اختياريه الجلي في بعض جوانبها التعامل مع الجسد، حيث يجعله في بحث تعلقة فيزطقه في محامله فيجعله كموضوع وكشغل شاغل له إذ لم يعد معه ذلك الأخير مجرد متمم من متمات اللوحة، بل أصبح عنصرها

موجس في مساحه والمعالجه بل أنه يحاور سمويه الجسد في مساحه لأجل طرح حصة من انقصيا الامسا والوحودية، أو المسائل التشكيلية بمفردات الطيفه (للحداده الشيء الكثير قد تصل أحيانا إلى حدوده لحدود الإبداع حين يجانس معها مثلا إبداعات لفنونا أخرى فتصهر معها وتتجاوزها كالفن المسرحي مثلا ليأتي الجسد ذالا عن عنونة علاقة التواصل بينهما وتمسرحا أمامنا في تشكيلات عدة.

## جدلية القوى الحركية: لوحة أجساد في نسج

لقد اعتمد معتوق ضمن لوحته أجساد في نسج على مجموعة من الأجساد ذات بنية مورفولوجية مقنونة العضلات قوية تتحدد في مستوى الهيئة والشكل الخارجي لتعطي لنا إحساسات بالمقاربة بينها وبين الأجساد المسرحية، وهي تلك التي يقول فيها «حمادي الدليمي» «إن السؤال هنا لا يهتم فقط بالرسم أو الأثر بل بمسرحية الجسد وهي أعلى درجات الإبداع عند المبدع» (1). هذا من حيث المنظر الخارجي لكن نلاحظ أن هذه الأجساد هي أجساد مقطوعة الرؤوس تتيح بنا

الأيادي المقلدة، ومن ثم الأجساد التي أتت متمظهرة في اتجاهات الحركة الغير منتظمة ومن ثم المنتظمة.

## الحركة المنتظمة والغير منتظمة :

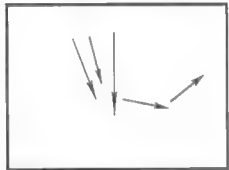
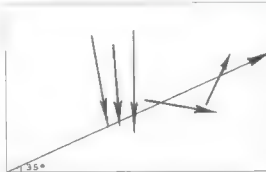
### الحركة المنتظمة :

كما هو الشأن بالنسبة للصورة المسرحية فقد لعبت الأيدي في هذه اللوحة دورا أساسيا فأتت في المقام الأول بعد غياب الوجه فباتت كأبلغ أدوات التعبير إذ عبرها ومن خلالها قد تحدثت حركات معظم الأجساد المقلدة، إذ أن للأيادي دورا هاما تعبيريا سواء في الأعمال الفنية التشكيلية أو المسرحية إذ أنها تستخدم في تحقيق عدد كبير من الأفعال التي تلعب دورا هاما في الأحداث، فهي التي تقبض على الخنجر أو تشهر السيف كما ترفع الكؤوس وتتبادل الخطابات وتتصافح لأدنى إشارة. حيث أدت ندح الأيدي بشكل مباشر إلى إنتاج من مكونات نفس و دلالا. بالنسبة لهذه اللوحة التي أتت في إطار المسرحية، فإنها على ما أرى، تعكس على جميع الأجساد التي أتمت وتؤنس جذوعها إلى الخلف متأثرة بالخيط الذي شذها وقسمها في المستوى العلوي فأتت الأيدي مرفوعة إلى الأعلى ومشدودة إلى الخلف ممّا

نحو المطلق ويشير إلى ذلك الباحث المنصف نوار قائلا: «الأجساد غالبا عند معتوق بغير رؤوس وملامح واضحة، فهي أجساد نكرة مجهولة النسب والهوية وهي بهذا ترقى إلى مستوى الإنسانية» (2) فالأجساد ترقى إلى مستوى المطلق من منظور أنه قد غيبت أجهزتها التناسلية كما أنه لم تحدد هويتها في اللوحة انطلاق من تغييب الخصوصية المعمارية أو الثقافية مثل اللباس والوشم ولون الجسد مما حدا بالأجساد أن تتحول بالتالي من المطلق إلى العفالة والإطلاق المتجسم في فعل الحركة التي تتوافق من حيث البنية الجسدية والفعل المجسم مع نظيره المسرحي.

فإذا اعتبرنا قوس الإطار المسرحي والقوس الخاص بخشية المسرح معادلا لإطار اللوحة الفنية في فن التصوير فإن نشر الشخصيات أو توزيعها داخل هذا الإطار المسرحي ينبغي أن يكون متساويا. وهذا هو المجهور، ويعني هذا أن كل الحركات يجب أن تكون الموازنة بينها بشكل أو بآخر.

ذلك هو الشأن بالنسبة لعلاوة على ذلك، فإن الأيدي التي نجدها في هذه اللوحة التي أتت في إطار المسرحية، فإنها على ما أرى، تعكس على جميع الأجساد التي أتمت وتؤنس جذوعها إلى الخلف متأثرة بالخيط الذي شذها وقسمها في المستوى العلوي فأتت الأيدي مرفوعة إلى الأعلى ومشدودة إلى الخلف ممّا







الأحداث في العرض المسرحي من الصراع مع الشر أو مع قوى معارضة ويولد الصراع قدرا من التوتر يزداد بازدياد القيود عن الحركة في المكان. فالحركة المقيدة تولد عادة درجة عالية من الانفعال والإحساس المثير بالترقب أكثر من الحركة الحرة (4) وعلى هذا الأساس فإن الحركة المقيدة تلعب في المكان دورا هاما حيث تجعلك في هذه اللوحة تتخيل السبب وتترقب النتيجة وتحاول تحريرها ذلك هو الشأن مثلا بالنسبة لحبكة فعل الحركة المقيدة في مسرحية «الرجل الذي صعد» لصلاح الدين البلهوان» و«المتصف شرف الدين» إذ يقول (ماتيو) للزعيم في المشهد الأول «إمكانك أن تذهب وتجيء في أرجاء البرج كما تشاء ولك أيضا أن تحرق نى البئر لتأتي بماء شريك وغيبك - لكن- يحجر عليك أن تبعد أكثر» (5) ومن ثم يزداد هنا عنصر التشويق حينما يبدو الوضع الذي تعمل الشخصية على تحريكه أن يكسر ذلك هو الشأن مع هذه اللوحة حيث نحاول تحوير التحولات

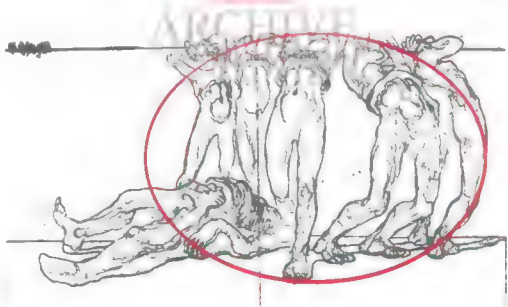
وعلى هذا النحو من الفعل الحركي الذي أنت به وعليه هذه الأجساد فإن الحركة تبدو غير منتظمة - بل - ومضطربة. وبالتالي من خلال هذا الجانب الجدلي من القوى الحركية المنتظمة واللامنتظمة يتحدد لنا بناؤها العام المنبثق من الحركة الحرة والحركة المقيدة

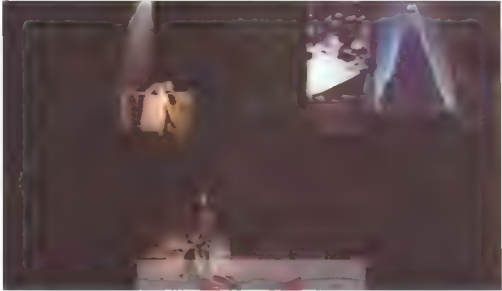
## الحركة الحرة والحركة المقيدة :

### الحركة الحرة :

إن الحركة الحرة هي تلك التي جاءت في الجانب السفلي من الجسد والذي من خلاله استطاعت الأجساد أن تتحرك فاختلقت اتجاهات مساراتها أما الحركة المقيدة فقد تمحورت في الجانب العلوي منه وذلك على مستوى تكبير الأيدي.

ويمكن أن نلاحظ جانبا آخر في التوافق بين هذه اللوحة ضمن الحركة والحركة الحدية ضمن الحدث الذي تنويعه في الصراعات بين





التمثيل في مسرحية "الحيوة" - ٢٠١٣

السكون، حتى حالي، وأجد الجملة التي جاءت في فعل  
 حيد صاكن منحن من الاستدعاء  
 مبيلا، توحد في لحاد لأيسر من توجة نبي طولة  
 نغريد مدبرن عرض نلوجه، بمدد ومجسد لحقد منش،  
 ورد عسبر نذضع حقد طقون والمعرض في الحادب لأيسر  
 مقادب نبروي فوب هذا الحسد ينطق منه لأحدد راوية  
 تمنع فتحته 35 درجة وهذا الحظ لوهمي يحترق جميع  
 حضور مسارب الحركة تني تحدثها هذه الأخساد صبر  
 حركتها، وهذا ما يوضحه هذا رسم لاسي بصورة

وهكذا تصاعف قوة الحركة في هذه الصورة ضمن  
 بوشع القوى لحركة والمناسبة على نشاا نصري  
 من حركة لأحدد الحسة من لحادب لأيسر وسكون  
 لأحدد سدس من حادب يسر، ويسر لأحدد هم  
 مستقيمة وحسد المنحى فهد، متقاطع الحصى  
 صافة تواتر تحركات ضمن تحادب القوى فيها، إن

من هذه المبادئ تصاغع من على السبيل  
 في حيز بة نقة الحكة، بة هده  
 الحركة تردد عمق بة دة الفعد  
 عن باقي لأحدد دة ندي بوحد في وضع مستند، هده  
 ما سيجيب إني أحدثت عن

## الحركة والسكون

### الحركة .

تعد مثل هذه لأحدد محور تحادب مجموعة  
 من القوى لحركة تحت فب لأيدى والأرجل إلى  
 تحادب مسارها وحبوع في نداءها ونشاعها  
 دور رئيسي في صبر هده قوى لحركة نكل رعه  
 هذه الحركات ونوترد الياء في ذك، روح نقوة  
 والنداعة فيه يمكن أن نقب عدد مدس حديد في  
 لقن ألا وهو لأمسلاام ولأسر حاء وهذا ما سمظهر  
 في السكون

## الاتصال والاتصال : جدلية الخطوط

إن لوحة «أجساد في نسج» أتت لتحمل لنا بين حجاب سيج هذا من الخطوط ضمن البنية الداخلية، إذ أن أجساد الأشخاص الخمسة تبدو وضعياتهم في شكل منحني مما يحدد وضعية جملة من الخطوط المنحنية التي إذا ربطنا أواخرها تعطي لنا شكلا كرويا يتفاهم بتواجد خطوط دائرية تحيط بمجموع الأيدي لكن على خلاف ذلك نجد الخطوط المستقيمة مثل الخط الأفقي الذي يربط الأيدي من جهة اليمين واليسار، ونصيره الفاصل بين الخلفيتين، وخط أفقي مائل مستقيم هو خط الجسد المستلقي كل ذلك داخل تحديد هندسي شديد الصرامة في الاستقامة هو إطار اللوحة

يوحي بنوع من الإحساس بالتراجيدية وهذا ما يحيل إلى الجانب التراجيدي للحدث المشاهد يقول في ذلك «رشاد رشدي» «و بما أننا نتحدث عن الحوادث التي يتكون منها الحدث، فجدير بالذكر أن التراجيديا ليست فقط محاكاة حدث كامل ولكنه 'يحدث' بشر الفزع والشفقة» (6). وإن هذه الحكمة التراجيدية ضمن الصورة في هذه اللوحة نجد نظيرتها في الفعل المسرحي مثال ذلك في مسرحية «سيدة باريس» Notre Dame de Paris «فحين تستلقي «إزمردا» نجد التقابل البصري بين حركة الممثل وسكون «إزمردا» من ناحية وسجده المستقيم وجسدها المنحني من ناحية أخرى فالتقاطع الخطي للجسدين يشكل صليبا كإشارة مجسدة للحنن بقوة الصورة هن نشر من صحن الجدلية



لوحة جرة، 180×150 صممه الفنان راسم علي حداد

تصوّر إنساناً مسجوناً داخل دائرة ومربع في آن. هكذا إذن فهؤلاء الأشخاص كأنهم يحاولون إثبات ذاتهم من خلال فعل التحدي داخل المكان ومن خلال محاولة التحرر من ذلك القيد الذي وقع تجسيده. فالخط الأحمر أتى ممثلاً للقيد ولعالم الظلمة ومن ثم لا بد من مقاومته من أجل التحرر منه للوصول إلى عالم النور الذي وقع التعبير عنه بخط عمودي أبيض يقسم اللوحة. هكذا إذن فإن هذا الخط الأبيض الذي يربط مجموع هذه الأجساد هو واصل معظم هذه الأجساد وفاصل إياها عن عالم الحرية، فهو واصل فاصل. كذلك هو الشأن بالنسبة للوحة ضمن بعض الأوضاع الدلالية في

عندما نلاحظ مشاهد مسرحية أو سينمائية، فإننا نلاحظ أن المشاهد لا تتغير، بل تتغير فقط في بعض النقاط. وهذا يعني أن المشاهد لا تتغير، بل تتغير فقط في بعض النقاط. وهذا يعني أن المشاهد لا تتغير، بل تتغير فقط في بعض النقاط.



لوحة صدى، 110×130 سم، ألوان زيتية على قماش

### في مستوى الخلفية :

تنقسم الخلفية في لوحة «جرأة» إلى ثلاث فضاءات متراكبة الواحدة منها فوق الأخرى وذلك بفعل عامل الإضاءة المسطلة عليها ويمكن بيانها من خلال توارد جملة المستطيلات 1 و2 و3 و4 و5 حيث تحدثت معظمها بفعل عامل الإضاءة التي ساهمت في بيان فوارق هامة في المساحات بين المضاء والمظلم كان لها شأن كبير فقد تم اعتماد اللون الترابي في الخلفية الأولى ذات المستطيل رقم 1 و3 زلادها تراء إقحام الإضاءة المسطلة على الجسد الأيسر، مما أحضر الفضاء ليحلل عن ميلاد فضاءين جديدين هما فضاء الأحساد الذي تم فيه

وإن هذا التجديد والتأثير ضمن البنية لمجموع جملة هذه الخطوط في هذه اللوحة نجد نظيره في الجانب المسرحي يقول «جوليان هلتون» يعكس المسرح في تصميمه مدى مدى التحدي الجدلي بين التشكيل الإنساني المتصاحب مع تدوير الخطوط المستقيمة وبين الأشكال المصنوعة التي تنبئ إلى الاستمرارية والحضور معجزة وهكذا ذات تعرض حسب خصائص المستقيمة ومساحة نفسها على الأسطح عادة حيث يحاول أن يحدد موقعه في شبكة عميقة وقد زعم «جوردو دافنشي» إلى هذا المعنى في واحدة من رسوماته التي

في مستوى اللون من روح من تشابهة والقائمة بفتح  
محتملا بحارب صوتية ويتضح ذلك من منطلق الإضاءة  
التي تنب على مستويين مختلفين

أولى في ميسرة لوحة في مشرف بحوي حادي  
ثم من حلاله عباد لون تفسحي ما يأتي فكر  
من ميسرتها في شمس حبه من في بحوي حاد  
ولفت في لأح وسد يسمى بسحاب متدنة في  
مباحنة من حاسب لاسير من قصير أشد بر دنت  
لأحر بالقائمة في ثلاث مسويات من بحسد بقدر  
محنته

أولا في مستوى الرأس الذي اعتلاء مزيج من لوني  
الإضاءة ظهرت في نحو من القائمة هذا ما يتوضح أيضا  
في مستوى بسف بقلا من سود حلو عن ص منه  
السر في ضوء بسيف فصحوب حمراء بعنقه سد د حبر

استعمال القيمة الضوئية السوداء، فيها غابت أطراف  
الأجساد وفي احتذاء لها نجد اللون البرتقالي وهو لون  
الإضاءة المسطلة والتي خلقت تحديدا لمساحة جديدة  
في سة حدسة

و بالتالي فقد كان الإضاءة دور واضح وبحي قد  
تحتي نفس لشبه في لوحة "صيدى" التي جاءت  
مقسمة بدورها في حنتين

خلفية أولى هي تلك المتمثلة في المساحة لأفنة  
التي عليها يجلس ذلك الجسد المجاثم، استعمال فيه  
النمات القيمة الضوئية المتمثلة في (الأبيض) زأدها ثراء  
من خلال استعمال نظير لها في التباين المتمثل في اللون  
(البنفسجي) الذي بدأ على نحو من لقائمة مما يحقق  
إيمراوحة في التباين من الغباء والنقصه وبشد استعمال  
الإضاءة على الجسد فأسهمت في خلق تحويرات عليه





يسرى يسجد في سجدة من سجده خديسه اليسرى  
للوحة و حجر ، تقبل صفت محسا في مسبور ، سفد  
اللوحة من جهتها السفلية

فكان للاحداث على حد سجد أثر حتى في مسبار  
شتر بالحمام و سقاية بمصبف لثا حب ايشا في  
ساحة حرة في سب سب للاحداث فركه على حسد  
لحد ، من حسد خديسه يسرى للوحة قدح قصو  
ساحة ، صبح من حلال ساحة على هذه للاحداث عبر  
ساحة ، سقاية في مسبار ، مسحات محسبه و في

في مستوى قدم يسرى من الحية يسمى حداث ماحده  
الى انوار الاسود ، قد ثرت هذه للاحداث على لاحداث  
فباحث بسكون الظل الذي قام «معتوق» بالتصرف فيه  
تشكليا ليأتي منجسا في لونين وقيمة ضوئية.

في مستوى القيمة الضوئية جادت متمحورة في  
الجانب الأيمن من اللوحة ومتمثلة في ظل اليد من  
الجانب الأيمن والتي اعتمد فيها الأسود كقيمة ضوئية  
دلت رؤية دلالية مألوفة لمصر بكن ساحة لحد  
حديثة في مستوى لون لخلال حيث تسبح من ساحة

خلق مفارقات لونية. إضافة لذلك فقد أسهم الضوء في بلورة تواجد الثابتين اللوني المتمثل في الفاتح والداكن ليطمس من ثم بقاء أطراف هذه الأجساد وهي الأيدي والسيقان وإن هذا التعامل الناجم عن استخدام اللون والإضاءة المسطرة وإحداثيات علاقات التفاعل بينها قد أحالنا إلى فضائية الرسم.

### فضائية الرسم :

إن الاستعمال الجلي للضوء ضمن تسليطه على الشخص في لوحتي (جرأة وصدى) قد ساهم في انبلاج فضائية الرسم المتعلقة بإدراك الفضاء وكيفية تمثله وتمثله ليحتل العمق بذلك صرح الوضوح والتجلي. ففي لوحة جرأة يأتي ذلك الأخير انطلاقاً من



لوحة بعث، 50x65 سم، مواد مختلفة على ورق

تجاور المساحات والاختلافات اللونية الحاصلة بينها ذلك هو الشأن بالنسبة للوحة «صدى» التي تتوضّع فيها انطلاقاً من البناء التركيبي للخلفية العمودية والأفقية والثابتين اللوني الحاصل بينهما المتمثل في (الأبيض والأسود) مما ينجّر عنه غياب المساحات الأكثر قتامة في اللوحة وذوابعها في ثناياها أطراف الأجساد ذلك هو الشأن بالنسبة لاستعمال الضوء في لوحة «صدى» التي تتوضح فيها الإضاءة المزدوجة المعلقة عن تشكيلها للفضاء انطلاقاً من معالجة الفنان التشكيلية لها.

حيث يمكن أن نتبين الاستعمال المتجانس للجدد ضمن الفضاء وتفاعله مع الضوء الذي أتى معلناً عن رؤية للفنان عميقة أتت دلالاتها في فتح الرؤية حول تراثيات تواصلية مع فنون أخرى كالفن المسرحي ضمن مسرحية الضوء على الأجساد والفضاءات فباحث بمكنون الحضور التشكيلي والدلالي.

### الضوء وعلاقات التواصل :

الضوء هو عنصر أساسي في التشكيلية، ويستخدمه الفنان للتعبير عن أفكاره ومشاعره. الضوء هو العنصر الذي يخلق الحياة في الرسم، وهو الذي يجعل الأشياء تبدو وكأنها حية. الضوء هو العنصر الذي يخلق العمق في الرسم، وهو الذي يجعل الأشياء تبدو وكأنها قريبة من المشاهد. الضوء هو العنصر الذي يخلق التباين في الرسم، وهو الذي يجعل الأشياء تبدو وكأنها مختلفة. الضوء هو العنصر الذي يخلق الجمال في الرسم، وهو الذي يجعل الأشياء تبدو وكأنها رائعة. الضوء هو العنصر الذي يخلق الحياة في الرسم، وهو الذي يجعل الأشياء تبدو وكأنها حية. الضوء هو العنصر الذي يخلق العمق في الرسم، وهو الذي يجعل الأشياء تبدو وكأنها قريبة من المشاهد. الضوء هو العنصر الذي يخلق التباين في الرسم، وهو الذي يجعل الأشياء تبدو وكأنها مختلفة. الضوء هو العنصر الذي يخلق الجمال في الرسم، وهو الذي يجعل الأشياء تبدو وكأنها رائعة.



لوحة بحث لصمحي معترف

دليلاً ووسيلة أيقونية فيه ومن خلاله، وعلى هذا النحو بدأ التركيز على علاقاته ضمن البيانات التي يحدّثها انطلاقاً من برصيف ضوء في حدث مساحات مضادة وأخرى مظلمة وبين المناطق التي تحدّثها الإضاءة وتركز عليها ويحددها، ونسبها في نموذج بسوداء، وبهذا سمح في نوع هو، نجد نصيره في بية اللوحة التشكيلية، إذ أن الضوء وسيط يسبيل لبيان الأشياء أو محوها واختراقها بما يحتمل في حياته من عامل الإطهار والإخفاء والشفافية والغموض. بذلك عند تسليطه على الأشياء فبات الضوء على هذا النحو أداة لتشكيل المكان فأمكن بفضله أن تظهر الأشياء وتضمر فيتحوّل بهذا إلى مؤدّ مسرحي في عروض

بات من الضروري العمل على إيجاد طريقة مجدية تحقق الحركة وتزيد في إدكاه الفاعلية والحركة، إضافة لإحجام المشاهد بأكثر قوة داخل العرض وعلى هذا النحو أدرك كل من «أدولف أيبا» و«إدوارد جوردون كريح» أن العنصر الذي يفتقد المسرح... هو قابلية التجريد بأن القدرة على حثّ بيه خيالية أو واقعية، فالفتح الحقيقي الذي أتيا به يتمثل في فكرة أن المنظور لا يثني بالضرورة أن يقوم بوظيفة تحديد المكان بل يمكن توظيفه كمقابل مرئي للأحداث المسرحية أي كمكان درامي» (7). ولقد كانت الإضاءة هي الوسيلة والوسيط في تحقيق ذلك، وعلى هذا الأساس أمكن للضوء أن يلعب دوراً مهماً وأن يصبح



فإن أهميتها تتوطد في الفن المسرحي حين أصبح حضورها فاعلا وذلك تحديدا منذ سنة 1880 حين حلت الكهرباء محل الغاز وأصبحت الوسيلة الرئيسية للإضاءة المسرحية حتى الآن. وتمثل فكرة الضوء في حد ذاتها وفي تجلياتها المتنوعة عبر فصول السنة من المصادر الرئيسية الهامة للصور والاستعارات المسرحية فهي أشبه ما تكون بمنطقة تماس والتقاء بين الذهن البشري وبين عالم المحسوسات. ذلك ما مثّله لوحة «جراة وصدى» اللتان جاءتا تحمّلان مقومات الفن المسرحي فعلى هذا الأساس يمكن أن نقف عند هذه الإضاءة في توظيفها التشكيلي في منحاها التواصل مع الفن المسرحي.

الضوء لينس من ثم يحضوره الذي أتى بالقوة بعد أن تأكد بالفعل هذا ما يوضحه التحديد والتشكيل الفضائي ضمن الصور وحوارياتها في لوحتي جراة وصدى التي تبرزها الإضاءة.

## التحكم في الإضاءة ودورها في التعليق على الأحداث

### التحكم في الإضاءة

تعتبر الإضاءة في الفن التشكيلي من أهم المقومات والوحدات إذ بفضلها تظهر الأشياء وتختفي وتستطعن وتثار الدلائل. ولئن لعبت دورا رياديا في الفن التشكيلي



ففي لوحة جراءة اعتمد «معتوق» على تركيز الإضاءة من الجهة الجانبية اليمنى مما أسهم في إبراز الثنائية التلازمية المتمثلة في الإظهار والتوليد.

الإظهار: المتمثل في كشف وبيان الجسد الأنثوي من الجهة اليسرى للوحة انطلاقاً من اعتماد الإضاءة المتمثلة في اللون الأحمر ليان الشبقة التي تحتل ذلك الأخير، من منطلق أنه جسد أنثوي متعرج يهده عراه ضمن تسليط الإضاءة عليه المتمثلة في الأحمر، ليرز بأكثر وضوح الحدة والشدة البارزة في الأجساد يقول في ذلك «ابن الأثير» كني بالأحمر عن المشقة والشدة» (8). وهكذا فإنه يوظف الضوء ضمن منحنى الدلالي

تماماً مع الموضوع عبر وحدته المختارة، فيتلاعب في هذا المستوى من الفعل بالجوانب الشعورية انطلاقاً من الفوارق التي تحدثها الإضاءة مما يحدث تغيراً في النظرة والشعور فيبدو الجسد المضاء أكثر حيوية بانث ملامح الأنوثة فيه فنبتت بالقوة وفاح فيها عبق الشبقة والجانب الجنسي على عكس الجسدين من جهة اليمين فلئن ظهرت ملامح الأنوثة فيهما إلا أنهما يبتعدان إلى الخلف بالحياة والحدة والفاعلية انطلاقاً من اعتمادهما على الجانب بين المضاء والمظلم ضمن جدلية الإظهار والإضمار وما يعتليه من تسويد وتورية وطمس للمعالم والجزئيات فينتج الجسدان في مستوى الرؤية الخشبية الجامدة.

كما أننا لو ركزنا النظر فيما أفرزه اللون وأظهره لأدركنا تعظماً للأنثى في عضلاتها المعقولة يظهر جلياً في مستوى البطن المشدودة، وعضلات الفخذ، وعلى هذا النحو يبدو هذا الجسد جسداً أنثوياً ذكورياً على غرار بقية الأجساد التي أتت أقل حدة في التجلي فكان بالتالي تركيز الضوء وقوة التحكم فيه دور أساسي أسهم في إبراز الأنثى الذكر ويقول في ذلك الحبيب بيده «هي أنثى تبحث عن أنوثتها في غربة الذكر» (9). وإن هذا التحكم في الإضاءة الذي أسهم في الإظهار قد استعمله معتوق أيضاً في لوحة «صدي» حيث أنه قد استعمل أسلوب الإضاءة المسرحية المسماة «Spot lights» وهي الإضاءة المركزية التي توجه إلى منطقة معينة على خشبة المسرح

وإن هذا الأسلوب يتجاوز به حيث تصبح الإضاءة عنده إضاءة مزدوجة يمزج فيها بين لوتين من الإضاءة هي اللون البنفسجي واللون الأحمر التي تتجسد في الجانب الأيمن من الجسد وذلك في مستوى اليد اليسرى والوجه ومن ثم يمكن أن نتبين أن تركيز الإضاءة على ذلك المستوى بالذات جاء ليبن وليثبت حالة الجسد الذي جاء شارداً أو أنه يخمن أو يتطلع إلى شيء ما.

وإن الاستعمال المحكم للإضاءة قد أسهم في التعليق على الأحداث.

### دور الإضاءة في التعليق على الأحداث :

خلاقاً لما لعبت الإضاءة من إظهار عبر التحكم فيها فقد قامت بتوليد عوالم جديدة متمثلة في خلق فضاءات جديدة تتيح بنا نحو الفرازية واللامألوف ويتجلى ذلك في لوحة «جرأة» ضمن المرأة التي سلط عليها الضوء أنى «معتوق» ليزيد من التعرية تعريه، فتظهر بداية عارية وعراؤها يتفاح حيث أنه لا يقف عند مستوى الجلد بل أنه يتغلغل في ذلك الجلد، ليحيط بنا الرجال ضمن طبقة أخرى هي الداخل كحمار ذلك الجسد متمثلة في طبقة شحمية وإن هذا النزوع والانتزاع للمجلد يبدو فيه نوع من القسوة إذ يفقد في شكل أشرطة ممزقة متمظهرة في مستوى الصدر وإن هذا النوع من التوظيف قد كان كفعل تحفيزي مسهم في توليد فضاء كانت بنيت قائمة على الفكرة الناجمة في التحكم في تسليط الضوء على تلك البقعة بالذات وعلى بقية الأجساد، وإن هذا التوظيف زاد الموقف انفعالاً في التذهين ضمن عملية خلق فضاء كانت سماته السواد القاتم الذي جاء ليغم معظم الأجساد وليطمس بالتالي أطرافها المتمثلة في الأيدي والأرجل كمصدر للحركة والأفعال الإشارية هذا في مستوى أول. أما في مستوى ثان فترى تسليط الضوء على ذلك الجسد من الجانب الأيسر من اللوحة أسهم في طبع صورته التي جاءت لتبدو في شكل صورة طبقية (لهيكل عظمي) فكانت صورة الجسد الحاضرة أماناً تجمع في ثناياها بوابات للتفكير في جملة من

المتناقضات كالوجود والعدم والحياة والموت والولادة والاندثار. وفي هذا السياق يقول «محفوظ السالمي» «الفضاءات الممتلئة تعلن بصريا عن دعوة للتفكير في الكائن ومستقبله والوجود... ومذلولات مختلفة كالروح والوجود التجريدي وتساؤلات وجودية أخرى» (10). وعلى هذا المستوى من التحديد يمكن أن نلاحظ أن هذه الشخصيات إنما تقف على رؤية تترأى في الثنائية الدرامية للتركيب الجسدية للجسد لتتسم إلى مستوى جسدي وآخر نفسي.

**في المستوى الجسدي :** لاح الجسد تائفا للتححر من جسده بما هو قشرة للبدن فالانتخالع من هذه القشرة إنما هو بوح بالتححر وتغير حال بحال فيقال في المثل المتداول «فلان خرج عن قشرته» أي تنكر لما هو خارج ومألوف واعتق ما يراه في عينيه منشودا وفي عيون الجماعة منكورا وإن ذلك ما يحيل إلى الجانب النفسي الداخلي.

**الجانب النفسي :** إن التصعيد الذي نلاحظه في مستوى الفعل الجسدي يحيل إلى حالة الصليام الذي تعيشه هذه الأجساد المتمثلة في الفن والصلابة النفسية الداخلية فالانزعاج النفسي الداخلي هو الذي يولد لبنة الحركة والفعل والتوق إلى التححر والبحث عن التجديد لتثبيت الشخصيات في نهاية المطاف في حالة من الثنائية يقول في ذلك «سامي بن عامر» «شخصا تنقسم لتصبح ثنائية تنصع المجال لواقعية في التجلي لكي تتواجد بشكل متناقض تغلف الشكل الجسدي الظاهر يتركها في شفافية صمدا والثانية نفسية داخلية حشائية» (11). وإن قيام «معتوق» بتغيب الأطراف وتركيزه على البطن والفخذين جعله يوظف المشهد ضمن فعل (الحركة والإقدام) مما يزيد من فهم الجانب اللغوي للكلمة الموظفة «جرة» كمنوان للوحة عنونة عدة معاني في الإقدام والبحث والتوق إلى عالم جديد ضمن المضي في غياب مصير مجهول جسد يقول فيه سامي بن عامر «جسد يخفق بغريزته الجنسية والحياة والموت وباقتحام وتدمير كل ذلك يشكل صورة عنيفة موحاة

بطريقة عميقة وحالة درامية للإنسان» (12). وإن هذا التوظيف الدرامي للجسد الموحى به من خلال الإضاءة المركزة نجد نظيرتها (في الفعل لكن ضمن توظيف جديد) وإن ذلك ما يتوضح من خلال لوحة «سدى» التي جاءت الإضاءة فيها ثنائية من جانبي اللوحة تركزت في مستوى الوجه واليد اليسرى ليأتي مهيكلًا للجسد الدال على التأمل زاد تلك النقطة ثراء حياة الجسد الذي جاء في وضعية جلوس فكان الرجل مستندا لليد في الاتكاء واليد اليمنى في تلامسها مع الأرضية لتثبيت التوازن مما يحيل على أن هذه الجلسة مستطول نسبيا ومن خلال وضعية الوجه في تماثل مع اليد يتجسد لنا حدث مشخص ممثل في التفكير والتأمل، ولقد زاد الأمر ثراء من خلال الخلفية الناجمة عن انطباع لوجه فأنت بذلك تابعة من تغيب الإضاءة في مستواها الأيمن من اللوحة وهي ذات أسلوب مسرحي في التعبير من خلال الإضاءة المعروف بالهولوجرافي (holography) أو أسلوب الصورة المجمعة. من خلال هذه الطريقة يمكن لمصمم الإضاءة خلق سلسلة من الصور الوهمية ثلاثية الأبعاد (hologrammes) عن طريق استخدام الضوء وحده.

هكذا إذن إذا ربطنا صورة الشخص المتأمل بالصورة في الخلفية فكأننا بها توليد للأولى أي كأننا بمعنوق يحاول أن يطبع جملة تلك الإحساسات التي تعيشها عوالم النفس الداخلية فأنت ليوضح سرها في صورة ثلاثية الأبعاد هي تجسيم لمذلولها الوجداني الداخلي، أو صدى لصداه الداخلي في تماش بين الكلمة المعنونة للوحة في مستواها اللغوي في تجانس وظفي مع نصيرها البصري، وعلى هذا النحو قد أبرز معنوق قدرته على التحكم في الإضاءة التي أسهمت في الإظهار من خلال التركيز على الحزنيات وكشفها والتعرية المتمثلة في فضح الجوانب الوجدانية النفسية ليأتي الجسد خلافا لما شهدناه مع لوحة «جرة» متأرجحا بين ثنائيتين جسميتين ونفسية كل ذلك عبر الإضاءة ودورها الريادي في الإظهار والكشف والتعرية وخلق وإبتكار لعوالم جديدة ضمن فضاء الظلال التي

على التباين بين المضاء والمظلم الذي يتضح في البياض المتمثل في جهتها اليمنى منها والسفلية الذي يتناقص مع الجهة اليسرى للوحة التي أتت مظلمة نسبياً لتحيل إلى تعدد الطبقات اللونية وتمازجها واختلافاتها التقنية.

### نسيج الجسد :

يأتي هذا الجسد على غرار بقية الأجساد الأخرى في لوحاته متفسخاً من بواطن اللباس فأضحى أمامنا عارياً. ليأتي هذا الأخير متمرداً على مفهومي اللباس والجلد ليأخذ لنفسه لوناً جديداً لجسد جديد يصبح من خلاله مسرحاً لألوان عدة يطرد بفضلها العري وتحدد من خلالها أجزاءه ويتضح ذلك عبر مزيج الألوان وتمفصلاتها التي تتضح من خلال تلاعب بالألوان في سمفونية عزف فيها الأزرق ضمن فويرقاته مع الأحمر وعضات من الأبيض غنائية اللون في تشكيلة الجسد هذا ما حدا بمصر الألوان أن تندمج وتنصهر فيما بينها، مثلها الحبر الصيني من خلال وضعه على بعض المناطق من ذلك الأخير رغم طلاتها كما نجد تواجد الخطوط التي تأتي بتسلسلة بين ثنایا اللون، متولدة من بين ركاب آثار المخططات لثاني فارة متفضة أبت إلا أن تشارك في مسرح التشكيل يقول في ذلك «الحبيب بيده» «يأتي الخط ليخط هو الآخر ارتعاشته ويتسلل داخل المادة وينسحب من تحتها ليرز عبر ثنایاها مصوراً هو الآخر أجزاء من العري» (15). ويشمل ذلك من خلال حركات الخط ضمن مفصل الرجل اليمنى فكانتاً بمعنوق يتصل من تحديد قياسات الجسد ولا يبعث عن إثارة تلاعب بالخط، بقدر ما يبعث عن مزيد توليد عراء جديد للجسد وكشفه لتفاصيل مفصله هذا ما يتضح في الساق اليمنى، ليأتي ذلك في ثنائية بين العري واللامرئي أو تزواج بين الباطن في الرسم أو الظاهر منه عبر الإحاطات الخارجية التي تتضح في الساق اليمنى ونظيرتها اليسرى واليدان، ليأتي الجسد على هذا النحو جامعاً لمزيج من النسيج جمع لجملة من المفردات التشكيلية التي أتت فيها المادة اللونية منسجمة مع

تسودها الخيالات والأطراف يزيد الأمر هجانة وتنعينا حين استدراج إرهافات الذهن وتفعيلها في البحث عن زبكية الفعل القصدي في تشكله ضمن تشكيلة مما يدفننا أن نسيج في فضاءات الخلق عبر تعددية الصور ليصبح المشهد المتمثل حاملاً للوحات متعددة في خضم اللوحة الواحدة لتثار بذلك علاقات التواصل وطيدة بين الفن التشكيلي والمسرحي في مستويات عدة لعب فيها الضوء دوراً أساسياً لتصبح اللوحة قطعة من حدث تحمل بين جنباتها مراسم ولوحات عدة، وهي تلك التي تقول فيها «كاتريز نورغات» : «القطعة المسرحية الجيدة هي تعدد للوحات في قاعة عرض» (13). وإن هذا التوليد الداخلي فيها يصبح مدلولات للضربة المسرحية التي لها دلالات ومتممات تشكيلية وفي هذا السياق تضيف «كاتريز نورغات» : «أسمع حدث مفاجئ يمر بسرعة وبغير حالة الأشخاص هي الضربة المسرحية هي وضعية الأشخاص على المشهد تبدو واقعية وحقيقية ترجع بإخلاص إلى الرسام فتعجبني على القماش هي لوحة» (14).

### فضاء الجسد وجسد الفضاء: لوحة «بعث»

يبرز في هذه اللوحة جسد احتل معظم المساحة لينتجح في ذلك الحركة سيلاً له، اتشق وانشطر في اختلاف متجانس وتماء بين شقيه على جهتي اليمين واليسار حيث أنه يتخذ من الوقوف وضعية له متملا في الساق اليمنى التي تمثل نقطة ارتكاز، أما اليد اليمنى من نفس الجهة فقد اتخذت وضعية الانبساط والانفتاح عبر امتدادها للدفع أو للتصدي أما الجانب الأيسر فقد اتخذ الانعكاف وضعية له من خلال حركات الانثناء التي أتت عليها الرجل واليد اليسرى من نفس الجانب، وقد اعتمد في هذه اللوحة على دمج وتلاعب بتقنيات وأدوات مختلفة. تجلى ذلك من خلال الخلفية التي اعتمد فيها على اللون الأزرق كلون طاع على معظم اللوحة تظهر بأكثر جلاء في مستوى الخلفية لينسج عن جملة من التباينات التي أتت متخفية خلف ستار اللون تتمظهر في توالد مطرد يفشي سرها، تجانبها وتداخلها ليحيلنا

اللمحة ضمن اختلاف في الاتجاهات أتت لتبني نهايات أواخرها بدايات بواكير لتشكيل جديد هو الخط كانت بواكرها ضمن عنق اليد مع القلم في جر على الورقة لتتصهر وتصبح هندسة روحية ليبدو لنا الجسد ضمن بنيتة اللونية والخطية محكم التجانس أسهم في ذلك الاستخدام الذكي لتلك التقنيات والمواد يقول في ذلك «محموظ السالمي» «من خلال بعض الأدوات كالباستال وقلم الرصاص... يؤكد بوضوح أسلوبه كفنّان متلاعب» (16). والتلاعب هنا لا تقتصر حدوده على مستوى النسيج التشكيلي للجسد بل يتعدى إلى مستوى التلاعب بالأفكار فنية الجسد وهياته ووضعته إنما تدعونا إلى استيعاب مكانم الأشياء فوضعية الجسد التي جاءت متشطرة إلى نصفين ضمن الحركة في الشق الأيمن في ارتكاز على القدم وصدّ من خلال اليد اليمنى وفي انثناء ليد والساق من الجهة اليسرى للجسد لتأتي بذلك هذه الوضعية معلنة عن الفزع والهلع قد يرى أو يتنبأ به. فكأننا بهله المعالجة هي رسم لذات الفنان في استفزاز وتحريك للواتنا فالفنان إذ يرسم ذاته فإنما ليعبر عن مكانمنا على اعتبار أنه مرآة تشكيبية سواب يقول في ذلك «موريس مارلوي» «الإنسان هو مرآة فأما من جهة المرأة فإنه أدلة للشمول العجيب الذي يغير الأشياء إلى مشاهد والمشاهد إلى أشياء أنا في الآخر والآخر في أنا الرسامون كانوا دائما يحملون بهذه المرأة لأنه تحت هذا الحلق الميكانيكي مثلما تحت ذلك المتطور يحملون تحول المستبصر والمرئي الذي هو تعريف لقشرتنا وندائها الباطني» (17) ليأتي بذلك الجسد في تجانس تشكيلي يعلن تمسرحه أعلنت عنه مورفولوجية بنيتة ضمن حركته ليأتي بالتالي مفعما بالدلالات الإيحائية.

## الدلالات الإيحائية :

لئن أتت الهيئة لهذا الجسد ناسبة بدلائل الجسد المسرحي إلا أن تمسرحه ضمن حيزه القضائي يأتي خارجا عن المألوف والمادة من خلال المنظر والشكل

الخارجي العام ليصبح متجاوزا للواقع في مستوى بنائه مما أمكننا أن نبوه ضمن منظر السريالية كتيار فني ظهر في سنة 1924 يلعب على تجاوز كل ما هو واقعي ومتداول فيه للتلعب بالذاكرة خير مولد للمعاني. وإن هذا النمط من الفعل التشكيلي نجد نصيره في الفن المسرحي تمثل فحواه ثورة وارتداد وخروج عن المألوف وعن الواقع تتحايل فيه الحركة الفنية المسرحية مع نظيرتها التشكيلية التي من خلال فنانها استمدت أسس بنائها إضافة للذاكرة وإن ذلك ما يحده «ميشال بريني» عن الناقد الانجليزي المسرحي «اسلين» حيث يقول «ولقد أراد اسلين أن يضع بوضوح الطريقة التي يعمل بها كتاب المسرح حيث أنهم يضعون ذاكرتهم في خدمة الزمن ويصنع كل واحد بطريقته، معنيين عن صعوبات الإنسان المعاصر في العيش في عالم أين الثقة والعقائد الدينية قد مسحت» (18). وبالتالي فقد أتت هذه اللوحة تتيح في بنائها العام إلى الشكل المسرحي السريالي الذي يبيح إلى العنف والشدة والرفض الذي فيه يلعب اللاوعي الباطن المتأصل لدى الفنان دورا أساسيا في بلورة مشاعر نفسية دنيئة أو جماعية ليسمى بالفساد «الذي نجده» «أنطوان أرتو» يستخدمه في كتاباته ومشاركه. يقول في ذلك «فهاد صليحة» «نجد أرتو في تجاربه المللحية وكتاباته النقدية يدعو إلى مسرح يستخدم الشعر والأسطورة في التعرية الفلسفية العنيفة للصراعات المتأصلة في اللاوعي الإنساني الجماعي وهو ما أسماه (بمسرح القوة) أي المسرح الذي يقوم على الشكل والحركة والإضاءة...» (19). وهكذا إذن فلئن كان هذا الشكل التشكيلي المسرحي في هذه اللوحة قد حددت أطرها جوانب نفسية تحددها البنية العامة قد تزيدها تعرية بعض الجزيئات التي تبدو كدلائل وإشارات أيقونية إيحائية، متمثلة في مستوى هيئة الجسد التي جاءت في مستوى الجانب العلوي حيث ماحت الأيدي فيها إلى الانثناء والانفداع أو الصدّ ذلك ما تمثله اليد اليمنى وإن هذا التحديد في بنية اليدين التي تنبئ بالرفض أو المقاومة نجد نصيرا لها في بعض اللوحات الأخرى مثال ذلك لوحة «تمجيد».

الرجال على بعض من الجوانب التشكيلية للفنان المنجي معتوق والتكشف على الجوانب العلائقية بينها وبين صفوف أخرى من الفنون من ذلك الفن المنحني والذي تم الاستناد فيه على الجسد بتوظيفات مختلفة. فللجسد حضور فاعل ومطرد في أعماله يستغله كتلة ومطية لأجل توظيف إرهافاته ولقد سألته ذات مرة لماذا تختار الجسد في رسمك؟ فأجابني إن الجسد هو أنا هو الآخر هو الواقع وإنني أرى أن هذا الجسد يحمل في كل جنباته عوالم غريبة فكما تمسك واحدة إلا وتفيض بك الأخرى داعية إياك للبحث فيها وصبر أغوارها فهو عالم غريب أتلاعب ضمنه واعتبرا به ومن خلاله بأساليب تشكيلية ومضامين إنسانية.

وعلى هذا الأساس يتأكد البناء المتسلسل للعمل التشكيلي والذي لئن دل على شيء فهو يدل على تسمية الفنان معبرة عن رفض جسمته حركات الأيدي. أما في مستوى الخلفية لنحظ وجود أشربة على يمين ويسار اللوحة تذكرنا بتلك الأشربة التي تشكلت بعد تفتيح النساء في لوحة «جراحة» لتصبح تلك الأشربة دالة على جسد قد أتم انفساخه ليصبح متخذاً للتسطيح التام شكلاً له، وبالتالي يصبح خلفية للجسد الأول. وهكذا تبدو هذه الأجساد في شكل انفساخ وتوالد تبني على انقاض نظائرها ليصبح الجسد بهذا المنحني هو الفضاء والفضاء هو الجسد متمسحاً في شكل يوحى بكثير من القوة والعنف.

و بالتالي من خلال هذه المقاربة حاولت أن أحظ

### الهوامش والإحالات

1) DLIMI Hamadi, La presse, le 25-03-1997

2) جريدة الصحافة، مقال ابتداءً من 3003-03-97

3) جوليان هلون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، مجلة مركز للدراسة في الدراسات الفكرية، ص 198

4) نفس المصدر

5) الرجل الذي صعد، نص صلاح الدين بلهوان و النصف نوار، مسرح مدينة تونس، دار ابن شرف للنشر، صفحة 14

6) رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، طبعة مركز للدراسة في الدراسات الفكرية، ص 33

7) جوليان هلون، نفس المصدر السابق، ص 134

8) ابن منظور، لسان العرب

9) مجلة الحياة الثقافية، مقال للحبيب بيده، العدد 100، ص 126

10) SELMI Mahfoudh, La presse, le 24- 04- 2002

11) BEN AMEUR Sami, La presse, le 02-03-1997

12) Ibid

13) NAUGRETTE Catherine, L'Esthétique théâtrale, Edition Nathan, page 155

14) Ibid

15) الحبيب بيده، نفس المصدر السابق

16) SELMI Mahfoudh, Ibid

17) MERLEAU PONTY Maurice, L'Œil et L'esprit, Edition Gallimard, page 34

18) PRINIER Michel, Les théâtres de l'absurde, Éditions Nathan, page 5

19) نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، دلا للنشر والتوزيع، ص 60

# مستقبل تركيا والعرب واحد أو لنعش معا تحت سماء واحدة

الهادي غيلوني / باحثه تونس

## نص حوار مطول مع الدكتور محمد العادل رئيس الجمعية التركية العربية للعلوم والثقافة والفنون "تاسكا"

في ظل المساعي الحثيثة التي يبذلها الحاصل التركي والعربي هذه الأيام من أجل الوصول بعلاقاتهما وتعاونهما المشترك على المستوى الرسمي إلى أفاق أرحب، برزت الجمعية التركية العربية للعلوم والثقافة والفنون تاسكا، باعتبارها المنظمة الأهلية الأكثر نشاطاً في هذا الخصوص. لاسيما على المستوى غير الرسمي، كما سطع نجم مؤسسها ورئيسها الدكتور محمد العادل، ذلك التونسي المولد، فرنسي التعليم، تركي الجنسية، والذي جعلته نشاطاته المتميزة وجهوده التي لا تعرف الملل سفيراً للثقافة العربية في تركيا فقد تولى مع نوبة من الأكاديميين والإعلاميين والمثقفين الأتراك والعرب، تأسيس هذه الجمعية لقناعتهم بأهمية الروابط التاريخية والحضارية التي تربط شعوب وبلدان العالمين التركي والعربي، ومن أجل كسر الحواجز النفسية المغلفة وإزالة الجدران الوهمية بين الأتراك والعرب، والعمل على بناء أرضية متينة لإقامة جسور جديدة للتواصل الحضاري والتعاون الإستراتيجي في مختلف المجالات، لا سيما مجالات العلوم والثقافة والفنون والإعلام والمجتمع المدني بعيداً عن أي قوالب أيديولوجية تحجم العمل أو الرؤية، مع التأكيد على الاحترام الكامل لخصوصيات الشعوب والبلدان واعتبار التنوع الثقافي عامل إثراء وتميز في العالمين التركي والعربي

تهدف الجمعية إلى بناء جسور متينة للتواصل الحضاري بين شعوب وبلدان العالمين التركي والعربي في مجالات العلوم والثقافة والفنون والإعلام والمجتمع المدني، عبر تفعيل اتفاقيات التعاون المبرمة بينهما في هذه المجالات والتشجيع على توقيع المزيد منها، كما تسعى لتطوير الرؤى الإستراتيجية لهذا التعاون بما يحقق المصالح المشتركة للطرفين، والعمل على تنشيط التعاون بين الهيئات الأكاديمية والمؤسسات العلمية ومراكز الأبحاث والدراسات والتشجيع على البحث العلمي. ويأتي مشروع التوأمة بين العديد من

الجامعات والأكاديميات التركية والعربية على رأس أولويات الجمعية. فضلا عن تفعيل الحضور العلمي والثقافي والإعلامي والفني لبلدان العالم التركي في بلدان العالم العربي، وتفعيل الحضور العلمي والثقافي والإعلامي والفني لبلدان العالم العربي في بلدان العالم التركي، بالإضافة إلى العمل على تحقيق المزيد من التواصل والتعاون بين مختلف هيئات المجتمع المدني، ووسائل الإعلام والاتصال في العالمين التركي والعربي لثبات التجارب والخبرات والتشجيع على العمل المشترك

على الرغم من أن الجمعية تهتم بالعرب والأتراك في كل أرجاء العالم، غير إنها تتوجّه بالأساس للنخب الحاكمة وصناع القرار والرأي في العالمين العربي والتركي. وفي هذا السياق نظمت سلسلة من الندوات عن العلاقات بين تركيا وعدد من الدول العربية كل على حدة كالمغرب، والسودان وغيرها، وتعد الآن لندوة سنوية دائمة بعنوان واقع وآفاق التعاون العربي التركي، لكنها ستناقش كل عام ملفا أو محورا من محاور تلك العلاقات.

وقد قامت الجمعية بمشاريع مهمة وعديدة لتدعيم أواصر العلاقات العربية التركية من أبرزها مشروع التمكين للغة العربية في تركيا، وهو مشروع يسعى إلى تسجيل حضور إيجابي وفاعل للغة والثقافة العربية في تركيا نظرا للإقبال الكبير على تعلم اللغة العربية من قبل مختلف الأساط الرسمية والشعبية هناك، ودعما لتوجه المؤسسات الرسمية والشعبية التركية، خصوصا تلك المعنية بتعليم اللغة العربية في تركيا من خلال توفير المناهج والدورات الخاصة للمدرسين في أقسام اللغة العربية بالجامعات التركية، تحت إشراف الجمعية التركية- العربية ومختلف الأوقاف والهيئات التركية وهناك مشروع يتعلق بإنشاء أو تأسيس أكاديمية للغة والثقافة العربية في العاصمة التركية أنقرة، تتجاوز البعد اللغوي لتشمل الجوانب الثقافية والحضارية العربية الأخرى تتم من خلالها إقامة معارض مية وندوات مكرمة ومسارم أدبية وإبداعية وعروض فلكلورية بصورة دائمة.. وذلك في إطار إعادة تفعيل أوجه التعاون المتبادل فيما بين الأتراك والعرب، وتجسيد قيم وقواسم الالتقاء والتقارب فيما بينهما وتسمى الجمعية لتحقيق مشروع كبير تعد له الآن من أجل تأليف سلسلة من الكتب الحديثة عن الدول العربية وتركيا، أيضا كل على حدة معرض تقديم أحدث المعلومات والبيانات للقارئ ورجل الأعمال وصانع القرار في العالمين العربي والتركي، لاسيما أن غالبية الكتب التي تتحدث عن الدول العربية في تركيا قديمة، وتقدم صورة ذهنية بعيدة إلى حد كبير عن الواقع العربي الحالي، كما هي الحال بالنسبة لكتب عديدة عن تركيا في العالم العربي، والتي أغلبها مترجم من الإنجليزية والفرنسية فالشراكة الحقيقية تؤسسها العلوم والثقافة والفنون باعتبارها الأدوات الأكثر تأثيرا في التقارب بين الشعوب، أما الاقتصاد والسياسة وإن كانت تحقق جزءا من هذا التقارب، فإن محركها الأساسي هو صاحب القرار السياسي الذي يستطيع أن يعرقل مسيرتها متى أراد، على عكس مسيرة العلوم والثقافة التي لا يستطيع أحد أن يوقفها لأنها بين الشعوب مباشرة. لذا أرادت الجمعية أن تكون مبادرتنا مبادرة مدنية لا علاقة لها بأي طرف سياسي أو بقرار سياسي، ووجدت تجاوبا وقبولا من الجانبين العربي والتركي بل وحامسة لرؤيتها مما منحها الإحساس بأنها تسير في الاتجاه السليم لتحقيق الشراكة العربية التركية في أوجهها المختلفة.

وهذا النشاط الذي يبذله محمد العادل نابع من إيمانه بأن مستقبل الأتراك والعرب واحد، وأنه لا بد أن تتحول هذه العلاقة وهذا التعاون إلى شراكة إستراتيجية، وهذا أحد أهداف جمعيتي. ولتحقيق هذا الهدف نحتاج إلى أرضية، تتأني عن طريق النشاط المدني والرسمي من الطرفين، لأن مؤهلات الشراكة الإستراتيجية للطرفين موجودة، ولا نتحدث هنا عن المشترك التاريخي والديني فقط، هذا مجرد عامل دافع، لكن الجغرافيا مهمة جدا، فنحن شركاء في الأرض والفضاء الذي نعيش فيه وحوله، وإذا أضفنا لها المشتركات الأخرى الديني والتاريخي والثقافي وغيرها، فستكون



صمّام أمان لهذه الشراكة الإستراتيجية فإذا كنا نتحدث اليوم عن شراكة إستراتيجية بين تركيا وأمريكا واللتين لا يجمع بينهما لا بحر ولا بر، فما الذي يمنع أن تكون هناك شراكة مع العرب؟

**سؤال : ما سرّ هذا التحول في تركيا نحو العالم العربي والإسلامي لاسيما المواقف التركية الأخيرة المساندة للقضايا العربية والإسلامية وعلى رأسها القضية الفلسطينية ؟**

**جواب :** منذ وصول حزب العدالة والتنمية إلى السلطة في أئقرة عام 2002، والدولة التركية تتجه للمصالحة مع محيطها العربي والإسلامي الذي أدارت له ظهرها لسنوات طويلة وكانت الحكومات التركية المتعاقبة قد اتجهت منذ ميلاد الجمهورية عام 1923 اتجاها أحاديا نحو الغرب، ولكن من الواضح أن تركيا اليوم تعيش تحولات مهمة فرضت عليها جملة من المراجعات في سياساتها الداخلية والخارجية على مستويات عدة، ويبدو لي واضحا كمتابع للشأن التركي من الداخل أن أئقرة في عهد حكومة العدالة والتنمية قد قامت بتعديلات بارزة في نهج السياسة الخارجية لتركيا التي تسعى اليوم لتحقيق التوازن، فهي في الوقت الذي تحافظ فيه على علاقاتها الممتينة مع الاتحاد الأوروبي والولايات المتحدة الأمريكية وإسرائيل تتوجه أيضا لترميم علاقاتها مع أطراف دولية أخرى مثل روسيا والصين والهند، ولكن تعطي أئقرة أولوية قصوى ليس فقط لتحقيق مصالح تاريخية مع محيطها العربي والإسلامي والأفريقي، بل لإقامة شراكة إستراتيجية مع هذه البلدان.

لذلك فإن الموقف التركي الأخير الراض للعدوان الإسرائيلي على غزة يتوافق وهذا التوجه التركي الجديد ذا البعد الاستراتيجي نحو محيطها العربي والإسلامي حيث لا تخفي أئقرة سعيها للقيام بدور إقليمي فاعل خاصة في منطقة الشرق الأوسط.

كما أن تركيا (حكومة وشعبا) كانت دوما مناصرة للقضية الفلسطينية وحقوق الشعب الفلسطيني لكن من الواضح هذه المرة أن تركيا تتحرك بروح المسؤولية التاريخية قيد ما يتعرض له الشعب الفلسطيني من عدوان وإبادة.

ولا شك أن أئقرة التي تجمعها علاقات وطيدة مع كل من إسرائيل والولايات المتحدة الأمريكية ومختلف الفصائل الفلسطينية تعتقد أنها تمتلك أوراق ضغط يمكن أن تستخدمها لتعزيز موقفها الراض للعدوان الإسرائيلي على الفلسطينيين.

**سؤال : هل أن هذه التوجهات والمواقف مرتبطة برؤية أوردوغان وحزبه مثلما يلّمح البعض أم إنها تعبر عن وجهة نظر أوسع داخل تركيا؟**

**جواب :** التوجه التركي الجديد نحو البلدان العربية والإسلامية والأفريقية لا يعكس رؤية حكومة حزب العدالة والتنمية بمفردها وإنما يعكس رؤية الدولة التركية بمختلف مؤسساتها، فحكومة أردوغان لاسيما فيما يتعلق بالسياسة الخارجية تعرض دوما تصوراتها على مجلس الأمن القومي التركي الذي يجمع مختلف المؤسسات الدستورية في الدولة التركية، لذلك فإن سعي حكومة أردوغان لإقامة علاقات إستراتيجية مع البلدان العربية والإسلامية وكذلك المواقف التركية الأخيرة الراضة للعدوان الإسرائيلي على قطاع غزة تعكس بشكل جلي موقف الدولة التركية حكومة وشعبا ومؤسسات، لذلك فحزب العدالة والتنمية التركي الذي وصل إلى السلطة نتيجة انتخابات ديمقراطية لا يمكن أن يتخذ موقفا مخالفا للشعب التركي الذي انتخبه، وبالتالي فحكومة أردوغان يرغب إدراكها أن موقفها العناصر للفلسطينيين سيخضع للإدارة الأمريكية واللوبي الصهيوني في أنحاء العالم إلا أنها تتحسّن بالشعب التركي ما دامت تعكس خياراته، وكذلك تتحسّن بالمؤسسات الدستورية للدولة.

**سؤال :** كثيرا ما يردّد البعض معارضة أوساط تركية للتوجه التركي الجديد نحو البلدان العربية والإسلامية، فما صحة ذلك ؟ وهل هذا التوجه الجديد لأنقرة ردة فعل على الرفض الأوروبي لعضوية تركيا ؟

**جواب :** لا شك أن هذا التوجه الجديد لتركيا للمصالحة مع محيطها العربي والإسلامي يزعج بعض الأطراف الداخلية والخارجية، ويحاول أن يصوّره البعض على أنّه محاولة من أنقرة للبحث عن بدائل للاتحاد الأوروبي بعد مطاطة العواصم الأوروبية بشأن عضوية تركيا في الاتحاد الأوروبي، وقد يكون هذا الرفض الأوروبي المقنّع واحدا من الأسباب التي دفعت أنقرة لمراجعة العديد من خياراتها لكنه بكل تأكيد ليس السبب الوحيد، وتقديرى الشخصي أن قناة الدولة التركية بأنّ أمنها القومي ومصالحتها الإستراتيجية مرتبطة أكثر بمحيطها العربي والإسلامي هي التي تدفعها اليوم لإقامة شراكة إستراتيجية مع البلدان العربية والإسلامية والأفريقية أيضا.

وقد حاول أصدقاء إسرائيل داخل تركيا من [إعلاميين ومجتمع مدني وسياسيين معارضة موقف الحكومة التركية الأخير الراض للعدوان الإسرائيلي على غزة ولكنّ أصواتهم بقيت نشازا أمام التحرك الجارف لمختلف الأوساط الشعبية التركية المساندة للشعب الفلسطيني.

**سؤال :** في ظلّ هذه التحولات التي تشهدها تركيا من الداخل والموقف الأوروبي المتعدد، كيف ترون مستقبل مشروع تركيا للانضمام للإتحاد الأوروبي ؟

**جواب :** من الواضح أن مساعي تركيا للانضمام للإتحاد الأوروبي قد وصلت إلى طريق مسدود فالرفض الأوروبي أصبح علنيا، وخاصة الموقف الفرنسي، بالإضافة إلى الرفض الشعبي المتزايد في أوروبا لانضمام تركيا إلى الإتحاد الأوروبي، والمفارقة الجذابة أن معظم العواصم الأوروبية التي برص أو شامتل في قبول تركيا عضوا كاملا في الإتحاد الأوروبي تسعى في الوقت نفسه إلى إبقاء تركيا معلقة بأملها تجاه أوروبا وهو ما يؤكّد بأنه ليس هناك حتّى اليوم موقف أوروبي موحد تجاه تركيا، لكن من الجانب التركي أصبحت مسألة «عضوية في الإتحاد الأوروبي من أكثر الملفات جدلا في الساحة التركية، وبدأ التيار الشعبي المعارض للعضوية يتعاظم في تركيا وحجته في ذلك أن عضوية تركيا في الإتحاد الأوروبي ستعقد تركيا استقلالها وستجعلها مجرد تابع لحيارات الإتحاد الأوروبي التي قد تتعارض مع مصالح تركيا، بالإضافة إلى أن هذا التيار التركي المعارض لانضمام تركيا إلى الإتحاد الأوروبي يرى بأن تركيا لم تعد بحاجة للأوروبيين خاصة من الناحية الاقتصادية، وهذا التيار يدرك بأن الرفض الأوروبي لعضوية تركيا مبعثه الخوف من الهوية الإسلامية لتركيا وموروثها الحضاري، بل إن العديد من القيادات التركية ترى أن مسيرة العضوية في الإتحاد الأوروبي هي مجرد مرحلة لاستثمار الضغوط الأوروبية لتحقيق المزيد من الإصلاحات السياسية في الداخل لتقليص هيمنة المؤسسة العسكرية على القرار السياسي في أنقرة ودفع حركة الديمقراطية في البلاد، وحال تحقّق ذلك قد تطلب تركيا رسميا التخلّي عن مطلب العضوية في الإتحاد الأوروبي.

**سؤال :** هل أنّ تركيا مؤهلة للقيام بدور إقليمي فاعل وماهي رهانتها وإمكانياتها لتتولى مثل هذا الدور ؟

**جواب :** الدولة التركية الحديثة منذ تأسيسها عام 1923 حتى مطلع الثمانينيات عاشت حالة من الانغلاق خاصة تجاه محيطها العربي والإسلامي، لذلك لم تتوجه الحكومات التركية المتعاقبة خلال تلك الفترة للتعريف بتركيا وتراثها وثقافتها وفنونها بل حتى مواقفها السياسية كانت غير واضحة للبلاد العربية، فالجمهورية التركية التي ورثت الدولة العثمانية كان يفترض منذ تأسيسها أن تكون صاحبة دور إقليمي ودولي كبير وفاعل يليق بحجم ما ورثته من تاريخ

الدولة العثمانية التي حكمت جزءاً كبيراً من العالم وصاغت حضارة عظيمة. كان يمكن للجمهورية التركية الحديثة أن تستمر ذلك الإرث لتحقيق من خلاله نهجاً دولياً كبيراً والذي يؤهلها إلى أن تصبح قوة دولية بكل المقاييس، ورغم أن تركيا الحديثة وضعت خياراتها ووجهت جلّ سياساتها نحو الغرب إلا أنها لم تتجح أيضاً في التعريف بتركيا وموروثها لدى البلدان الغربية أيضاً فبقيت دولة يجهلها الغرب أيضاً، والصورة التي لا تزال عاكسة لدى الغربيين عن تركيا هي تلك الصورة العثمانية بموروثها الإسلامي.

فتركيا الحديثة التي اختارت الانغلاق والعزلة عقب سقوط الدولة العثمانية لم يتمكن قطاع كبير من جيل الجمهورية التركية أن يستمر في هذا النهج، لذلك ظهرت أصوات منذ الخمسينيات تدعو إلى دور أكبر لتركيا يلقي بإرثها التاريخي وموقعها الجغرافي وحجم إمكاناتها الهائلة الاقتصادية والعسكرية وغيرها، لكن هذه الدعوات تلبورت كمشروع سياسي واضح المعالم في عهد حكم الزعيم التركي الراحل ثورغوت أوزال الذي أخرج تركيا من عزلتها ودفن بها بقوة إلى الانصهار الحقيقي في المجتمع الدولي ليختلط جيل الجمهورية من الأتراك مع ثقافات وشعوب أخرى. وقد أتاحت مرحلة الزعيم ثورغوت أوزال لتركيا الفرصة لإدراك حقيقة قدراتها وإمكاناتها للقيام بدور سياسي واقتصادي إقليمي ودولي، وهو النهج الذي تواصله اليوم حكومة العدالة والتنمية في أمقرة برؤية أوسع مستفيدة من تجربة أوزال

**سؤال: هناك أطراف في المنطقة قلقة من أي دور إقليمي لتركيا، فهل هذا الدور التركي يمكن أن يهدد مصالح بعض الأطراف الإقليمية؟**

**جواب :** هذا التخوف لا مبرر له، لأن الأتراك حينما يتوجهون اليوم إلى البلدان العربية والأفريقية هم يسعون للتصال مع محيطهم العربي والإسلامي ويبحثون عن شراكة حقيقية معهم وليس لهم أجندة خفية، لذلك أرى أن الأطراف التي تقف وراء محاولات التشكيك في المبادرات التركية سياسية أو اقتصادية أو مدنية أو غيرها نحو العرب والأفارقة والعالم الإسلامي عموماً هي أطراف تهدف لقطع الطريق أمام أية مصالح حقيقية بين العرب والأتراك، وتعمل على عرقلة التعاون التركي العربي بهدف الإنقاء على الحادار الوهمي بين الطرفين الذي أقامه الاستعمار وعضدته البعرات القومية لدى الطرفين، لذلك فمن المهم جداً أن تقف النخب العربية والتركيا متعاونة أمام هذه المحاولات سيئة النية، مل وتعمل عبر المجتمع المدني وكل الوسائل المتاحة لتعزيز الثقة بين الشعبين العربي والتركلي وتدفع مجالات التعاون في كل المجالات بما يخدم مصالح الطرفين.

**سؤال : هل بإمكان الشأن الثقافي أن يردم الهوة بين تركيا والعالم العربي والإسلامي خاصة وأن البعض يتحفظ على علاقاتها مع إسرائيل وموقفها من قضية المياه مع دول الجوار العربية سوريا والعراق؟**

**جواب :** التقارب بين العرب والأتراك مدخل للتفاهم وحلّ جميع القضايا العالقة مهما كانت شائكة، فما كان ينقص العرب والأتراك هو الحوار، ورغم أن العلاقات التركية العربية تشهد اليوم تقدماً نوعياً إلا أن هذا التطور بقي في حانة السياسي والاقتصادي فقط، ولم يتجه بعد نحو مجالات العلوم والثقافة والإعلام والمجتمع المدني، ولاشك أن الاهتمام بهذه المجالات سيحقق التقارب الفعلي بين الشعوب العربية والتركيا وهي مسؤولية النخب والهيئات المدنية العربية والتركيا، أما بشأن علاقات تركيا مع إسرائيل فاعتقد أن الغياب العربي سياسياً وثقافياً عن الساحة التركية ساعد إسرائيل على التفرّد بالساحة التركية حيث صنعت لها أصدقاء في الإعلام والمجتمع المدني والأحزاب، لذلك فإنّ خطوات التقارب الجارية بين العرب والأتراك ستحقق شيئاً من التوازن.

**سؤال :** لو تعرّفنا بالجمعية التركية العربية للعلوم والثقافة والفنون التي تتولّى رئاستها، وكيف تقيّمون مستوى التعاون الثقافي بين تركيا والعالم العربي ؟

**جواب :** الجمعية التركية العربية للعلوم والثقافة والفنون (تاسكا) هي مبادرة مدنية من داخل الساحة التركية لتكون جسرا ثقافيا بين العالمين التركي والعربي ومحاولة لإزالة الجدران الوهمية والحوالجز النفسية بين العرب والأتراك العالقة منذ فترة الاستعمار أو الصراعات القومية في الجانبين، لذلك فالجمعية التركية العربية تعمل من أجل المساهمة في وضع رؤية جديدة للعلاقات التركية العربية تهنيئاً للأرضية لشراكة إستراتيجية بين الطرفين بعيدا عن أية قوالب أيديولوجية، ونحن ندرك في الجمعية التركية العربية بأن التقارب الحقيقي بين الشعوب تصنعه الثقافة بمفهومها الشامل قبل السياسة والاقتصاد، لذلك نرى بأن علاقات التعاون الثقافي بين العالمين التركي والعربي لا تزال متواضعة جداً والسبب في ذلك أن رجالا العلم والثقافة والفنون تخلّوا عن دورهم ورسالتهم وتركوها في يد الحكومات والسياسيين فقط، فنحن نرى بأن الحكومات تمهد الطريق من خلال ما توقّعه من اتفاقيات لكن تفعيل تلك الاتفاقيات وتحقيق التعاون الثقافي العربي التركي لا يمكنه أن يتحقّق إلّا بتحرك النخب التركية والعربية وهيئاتهم المختلفة العلمية والثقافية والفنية والمجتمع المدني والإعلام.

**سؤال :** ما هي الخطوات العملية الفعلية التي تقومون بها لعمل تواصل ثقافي عربي بين العرب وتركيا؟

**جواب :** الجمعية التركية العربية للعلوم والثقافة والفنون باعتقادها جسراً ثقافياً بين العرب والأتراك قد وضعت منذ تأسيسها رؤية واضحة لعملها تهدف لتعريف لطرف التركي بالثقافة العربية بمفهومها الشامل وكذلك تعريف الطرف العربي بالثقافة التركية، والجمعية للتركية العربية تدرك جسامته هذه المسؤولية وتتعاظم موعي كامل مع هذا العمل لقناعتها بأنه مشروع حضاري يهدف إلى لمّ شمل العرب والأتراك على أرضية واحدة بعد قطيعة فرضت على الطرفين ليس على المستويين السياسي والاقتصادي فقط بل شملت كذلك الثقافة والفنون والعلوم وكل قطاعات المجتمع المدني والإعلام، والجمعية التركية العربية تعمل على تحقيق رسالتها الحضرية رؤية إستراتيجية من خلال بلورة مشروعات عملية منطلقة من إحياء المشترك بين الثقافتين العربية والتركية منها السعي لنشر اللغة التركية في البلاد العربية ونشر اللغة العربية في الساحة التركية، وتنظيم الندوات العلمية والملتقيات الثقافية والمهرجانات والتوجّه لتحقيق مشروعات التوأمة بين الجامعات التركية والعربية وكذلك مراكز الدراسات والأبحاث وقطاعات المجتمع المدني بما فيها البلديات التي نعتبرها جزءاً لا يتجزأ من المجتمع المدني، بالإضافة إلى المساهمة في تحقيق التواصل والتعاون بين المؤسسات الإعلامية التركية والعربية بهدف قطع الطريق أمام الإعلام الوسيط، وكذلك تنشيط حركة الترجمة من اللغتين التركية والعربية ليتعرّف كلّ طرف على إنتاج المفكرين والأدباء والمبدعين في الطرف الآخر..

**سؤال :** تقومون بمشروعات تعاون لترجمة كتب من العربية إلى التركية والعكس، ونشرها في البلدان العربية، حدثنا عن هذا المشروع ومن أي نوع تختارون الكتب التي ستتشرونها؟ وهل سيصنع هذا الأمر تواصلاً حقيقياً بين العرب والأتراك ؟

**جواب :** سبق أن أشرت إلى أن القطيعة التي فرضت بين العرب والأتراك هي ثقافية بالدرجة الأولى وبالتالي فإعادة بناء جسور التواصل بين الثقافتين العربية والتركية يستوجب انطلاقة واعية لتنشيط حركة الترجمة على مستويات عدة وفي مختلف المجالات حيث أن معظم ما تترجم من اللغة العربية إلى التركية حتى الآن هي كتب ذات طابع ديني

بالدرجة الأولى، وما تحتاجه الساحة التركية هو العمل على ترجمة إبداعات المفكرين العرب وأدبائهم وعلمائهم إلى اللغة التركية حتى نُسَلِّ على الباحثين الأتراك عملية الاطلاع على حركة الفكر والثقافة في البلاد العربية ونجنبهم اللجوء إلى المصادر الغربية عن البلدان العربية والتي في الغالب لا تكون آمنة في نقل صورة العرب وثقافتهم. وكذلك الشأن بالنسبة لتنشيط حركة الترجمة من اللغة التركية إلى العربية ليتعرّف الإنسان العربي على عمق الثقافة التركية، وبالتالي تساهم في تحقيق التواصل الثقافي والفكري بين النخب التركية والعربية..

### سؤال : هل هناك تجاوب من المؤسسات العربية والتركية مع مشروع جمعيتكم لتنشيط حركة الترجمة من اللغتين العربية والتركية ؟

جواب : أول من بادر بالتواصل معنا هو اتحاد الناشرين العرب ونحن في الجمعية للتركية العربية نحبيهم على مبادرتهم واستعدادهم للتعاون معنا في مشروع تنشيط حركة الترجمة من اللغتين العربية والتركية، وتصلنا عروض كثيرة من الكتاب الأتراك والعرب لترجمة إنتاجاتهم الفكرية والثقافية والأدبية وغيرها. لكنّ ما نحتاجه في هذه المرحلة هو المبادرة من قبل الهيئات والمؤسسات والشخصيات المعنية بالفكر والثقافة والترجمة لتبني مشروع الترجمة أو أقسام منه وفق اهتمامات كلّ طرف، لأن تنشيط حركة الترجمة يحتاج إلى عمليات تمويلية ومتابعات مع المترجمين المحترفين ودور النشر المختصة والمؤلفين وغيرهم، لذلك نحن نؤكد في الجمعية التركية العربية استعدادنا الكامل للتعاون مع أية شخصية أو هيئة حكومية أو أهلية ترغب في التعاون معنا لإنجاز مشروع ترجمة لأي إنتاج فكري أو ثقافي أو أدبي له علاقة مباشرة بالثقافتين العربية أو التركية

ونود الإشارة هنا إلى أن الجمعية التركية العربية تطرح اليوم مشروعا طموحا لإعداد قاعدة بيانات عن البلدان العربية باللغة التركية حيث أن جميع البلدان العربية بحاجة إلى ترجمة مجموعة من الكتب إلى اللغة التركية تعرّف بكلّ بلد وتاريخه الحديث وشخصياته الوطنية وإمكاناته الاقتصادية وخصائصه الثقافية لأن معظم الكتب الموجودة في المكتبات التركية عن البلاد العربية يعود تاريخها إلى حقبة الدولة العثمانية أو ما قبلها مما يدفع الباحثين الأتراك إلى اللجوء إلى مصادر غربية لا تعكس الصورة الحقيقية للبلاد العربية

### سؤال : أعلنت الجمعية التركية العربية عن مشروع لنشر اللغة العربية في تركيا، هل تعطينا المزيد من التفاصيل عن هذا المشروع وهل هناك إقبال حقيقي على اللغة العربية في تركيا ؟

جواب : نعم أعلنت الجمعية التركية العربية للعلوم والثقافة والفنون عن مشروع طموح يهدف للتكئين للغة والثقافة العربية في تركيا حيث أن هذا المشروع الحضاري وذا الأبعاد الإستراتيجية يسعى إلى تسجيل حضور إيجابي وفعال للغة والثقافة العربية في الساحة التركية نظرا للإقبال الكبير من قبل مختلف الأوساط الرسمية والشعبية في تركيا على تعلم اللغة العربية، ويأتي مشروع التمكين للغة العربية لدعم توجه المؤسسات الرسمية والشعبية في تركيا وافتتاحهم على اللغة والثقافة العربية ودعم مؤسسات تعليم اللغة العربية في تركيا من خلال توفير المناهج والأساليب المتطورة لتدريس اللغة لغير الناطقين بها، وإقامة الدورات الخاصة للمدرّسين الأتراك لاسيما العاملين في أقسام اللغة العربية في الجامعات التركية ومعاهد الأئمة والخطباء والمدرّسين الثانوي، ودعم الدورات الشعبية للغة العربية التي تشرف عليها الجمعية التركية العربية ومختلف الأوقاف والهيئات في أنحاء تركيا، ونشير هنا إلى أنه يوجد ما يزيد عن 25 قسما للغة العربية في الجامعات التركية، قمنا بزيارة بعضها للاطلاع على أوضاع هذه الأقسام فوجدناها للأسف تعيش حالة من اليتيم بسبب إهمال العرب للغةهم وعدم السعي لدعم هذه الأقسام التي تتولى تخريج أساتذة اللغة

العربية في تركيا، وقد اشتكى معظم الأساتذة العاملين في أقسام اللغة العربية في الجامعات التركية من عدم اهتمام البلدان العربية بدعم اللغة العربية في تركيا وعبروا عن أسفهم لعدم تواصل الجامعات العربية بهم لاسيما الكليات والمعاهد والهيئات المعنية باللغة العربية المنتشرة في أنحاء العالم العربي، لذلك تدعو الجمعية التركية العربية أصحاب الغيرة على اللغة العربية من هيئات حكومية وأهلية وشخصيات علمية إلى التعاون معنا من أجل إعادة الاعتبار للغة العربية في الساحة التركية..

### سؤال : وماذا عن الآليات التي تعرضها جمعيتكم لتنفيذ مشروع التمكين للغة العربية في تركيا ؟

**جواب :** تنفيذ هذا المشروع يأتي عبر أدوات متعددة منها تنظيم دورات خاصة ومكثفة لمدرسي اللغة العربية من الأتراك في البلدان العربية (المراحل الثانوية والجامعية) وتنظيم دورات في اللغة العربية للأئمة والخطباء الأتراك في البلدان العربية وكذلك إرسال مدرّسين عرب متخصصين لتدريس اللغة العربية في المؤسسات التعليمية التركية للمراحل الثانوية والجامعية، ومن الضروري توفير المنح الدراسية للطلاب الأتراك لدراسة اللغة والأدب العربية وإتاحة الفرصة لهم للدراسات العليا في الجامعات العربية، وتنظيم مخيمات صيفية لتعليم اللغة العربية للشباب الأتراك داخل تركيا وخارجها وتبني دورات اللغة العربية في تركيا واعتماد شهادات لها من قبل الجامعات والمعاهد العربية المتخصصة، ولعلّ من أهمّ الآليات لنشر اللغة والثقافة العربية في الساحة التركية هو ضرورة العمل على تأسيس أكاديمية للغة والثقافة العربية في العاصمة التركية أنقرة لتكون صرحا علميا وأكاديميا وثقافيا يعزّز حضور اللغة والثقافة والفنون العربية في الساحة التركية، مؤكداً استعداد الجمعية التركية للعربية للتعاون مع أية جهة ترغب في التمكين للغة والثقافة العربية في تركيا

**سؤال :** من خلال مساعيكم لعمل تواصل علمي وثقافي تركي عربي قمتم بترجمة الكتب للغة العربية والعديد من الأنشطة الأخرى، وتتوجه تركيا لإطلاق قناة فضائية باللغة العربية، ولكن ألا ترى أن كل هذه الفعاليات تصنع تواسلا بين فئة المثقفين العرب والأتراك، إذن ماذا بشأن المواطن العادي؟

**جواب :** لا شك أن عمل الجمعية التركية العربية يفيى بنحويها وموجهها بالدرجة الأولى لرجال الفكر والثقافة والإعلام في الطرفين العربي والتركي، وذلك بسبب عمق القطيعة التي فرضت على الجانبين وهو ما يستوجب في هذه المرحلة مخاطبة الخاصة وليس العامة، لأن الهدف هو التأسيس لأرضية ممتدة للتواصل والتعاون التركي العربي، أما بشأن الفضائية التركية الناطقة بالعربية فهي مشروع طموح تسانده الجمعية التركية العربية بشدة، والجمعية كانت أول هيئة دعت إلى تأسيس قناة من هذا النوع لتعزيز التواصل بين العرب والأتراك، ونحن والثقور من نجاح هذا المشروع الكبير والحضاري لأنه وضع تحت إدارة خبرات تركية شابة ومحترفة ولها اطلاع كاف بالساحة العربية ممّا يساعدها على تحقيق النجاح لمسيرة الفضائية التركية الناطقة بالعربية، وما يتمناه أيضا أن نرى مستقبلا فضائية عربية ناطقة باللغة التركية لتكون سفيرا للثقافة العربية لكل الأتراك، واعتقد أن الإمكانيات العربية المادية والبشرية قادرة على إنحاز مشروع من هذا النوع لتساهم في تعزيز التواصل الثقافي بين الطرفين التركي والعربي.

**سؤال :** في الفترة الأخيرة انتشرت الدراما التركية في العالم العربي بشكل كبير وحازت على نسبة مشاهدة عالية جدا، بماذا تفسر ذلك ؟ وهل هو نوع من التواصل الثقافي أيضا بين العرب وتركيا، وكيف تصنف هذا النوع من التواصل عن طريق الدراما؟

**جواب :** من المهم التوضيح أن المحتوى العام الذي تعرضه معظم المسلسلات التركية في الفضائيات العربية هو مثار جدل في الساحة التركية لأن ما يعرض في الغالب يعكس حالات فردية لا ترتبط بالتركيبة الثقافية أو السلوك الاجتماعي العام للمجتمع التركي، ولاشك أن العوامل التجارية وأولويات الربح المادي قد تكون وراء البحث عن هذه النوعية من المسلسلات، ورغم أن تركيا تزخر بمسلسلات وأفلام أخرى يشيد أهل الاختصاص برفق مضمونها وبنائها الفني، لكن اهتمام المشاهد العربي بما يعرض من مسلسلات تركية يعكس شغف الإنسان العربي للتعرف على تركيا، وفي تقديره يمكن للمنتجين الأتراك استثمار هذا الإقبال العربي على المسلسلات التركية لإنتاج أعمال درامية تكون أقرب إلى واقع عموم الأتراك وتعكس العمق الثقافي والاجتماعي للإنسان التركي، كما نوجه الدعوة إلى المنتجين العرب إلى توجيه إنتاجاتهم وتسويقها إلى الفضائيات التركية، حيث أن هناك إقبالا تركيا على الدراما العربية أيضا

**سؤال :** هل أن هذا النوع من المسلسلات التركية هو بالأساس نتاج صدام بين المحافظين من جهة والمحررين الليبراليين من جهة أخرى ؟

**جواب :** لاشك أن قسما من مضمون تلك المسلسلات يعكس ثقافة سعت تركيا الحديثة لغرسها غير سياساتها التعليلية والإعلام وغيرها، لكنها لم تضح في أن تحول ذلك النموذج الثقافي الغربي الذي رجّحت له ما يزيد عن 50 عاما إلى ثقافة شعبية في الساحة التركية حيث أن القطاع الأكبر من المجتمع التركي لا يزال يصنف محافظا، وتلك المسلسلات لا تعكس حالة الصراع الإيديولوجي في تركيا بقدر ما تعكس حالة التناقض بين جيل الجمهورية التركية نفسه أو ما يطلق عليه البعض بأزمة الهوية داخل المجتمع التركي

**سؤال :** كيف يدعم التواصل التركي العربي عن طريق "الفن" ؟

**جواب :** الفنون هي وسيلة رئيسية للتواصل بين الشعوب وتحقيق الحوار الثقافي، لذلك يشكل الفن اليوم واحدا من أبرز أدوات الدبلوماسية الشعبية في العالم، ونحن في الجمعية التركية العربية ندرك هذا الأمر جيدا ونتعامل معه بهذه المنطلقات أيضا، لذلك ندعو دوما إلى أهمية المشاركات الفنية العربية في المهرجانات التركية وكذلك المشاركات العبية التركية في المهرجانات العربية، بل إن الجمعية التركية العربة تطرح مشروعا طموحا لم تنتهيا له الأرضية بعد وهو إقامة مهرجان دوري للثقافة والفنون العربية في الساحة التركية، بالإصاعة إلى تنظيم الأيام والأسابيع الثقافية والمعارض للفنانين العرب والأتراك في الجانبين، لذلك فإن رسالة الثقافة وصوت الفن أبلى من السياسة وأقرب للعقول والقلوب

**سؤال :** دعت الجمعية التركية العربية لتنظيم المنتدى التركي العربي للإعلام، هل من تفاصيل أكثر عن هذا المشروع ؟

**جواب :** تخطط الجمعية التركية العربية بانقرة لتنظيم المنتدى التركي العربي الأول للإعلام والاتصال في تركيا خلال العام 2010 وذلك بالتعاون مع الإدارة العامة للإعلام في تركيا والمؤسسة التركية للاتصالات والشراكة مع العديد من الهيئات الإعلامية التركية والعربية ويهدف هذا المنتدى إلى تحقيق التواصل والتعاون بين الإعلاميين الأتراك والعرب ومؤسساتهم الإعلامية المختلفة، وذلك لبحث الآليات لمدّ جسور إعلامية مباشرة بين العرب والأتراك بما يساهم في تدفق الأخبار الدقيقة والمعلومات الموثوقة بين الطرفين الأمر الذي سيعزز الثقة بين الجانبين ويحقق المزيد من التقارب والتعاون ويهيئ أرضية متينة لإقامة شراكة إستراتيجية بين الأتراك والعرب، وستتناول المنتدى التركي العربي الأول للإعلام والاتصال أيضا المجالات المتاحة لإقامة

الاستثمارات المشتركة بين الأتراك والعرب في قطاع الإعلام والاتصال، وينتظر أن يشارك في المنتدى العديد من هيئات الإذاعة والتلفزيون الحكومية ووكالات الأنباء الرسمية بالإضافة إلى الفضائيات الخاصة والصحافة المكتوبة والإلكترونية ومختلف الهيئات الإعلامية من جمعيات صحفية ونقابات مهنية للإعلاميين والهيئات الأكاديمية ومراكز الدراسات ذات العلاقة بقطاع الإعلام والاتصال، وستكون المشاركة في أعمال المنتدى التركي العربي الأول للإعلام والاتصال متاحة لكل من يرغب من الإعلاميين والمؤسسات الإعلامية التركية والعربية.

**سؤال : الشأن الثقافي في العالم العربي عامة لا يولي الأهمية التي يستحقها وهو في غالب الأحيان محل اهتمام النخب فقط، ما تحليلكم لهذه الظاهرة ؟**

**جواب :** هناك عوامل عديدة تجعل الشأن الثقافي في عالما العربي الإسلامي يبقى في ذيل الاهتمامات، أرى بأن بعضها يكمن في أن الإنسان المثقف استقال من دوره وبالتالي ساهم في تهميش المؤسسات العلمية والثقافية التي تحولت إلى صالات عرض لثقافات وافدة أو مشوهة وغاب عنها دورها الحقيقي وهو صناعة الفكر والثقافة، وأسباب أخرى تتعلق بوضعية السياسي في البلدان العربية على الشأن الثقافي الذي حوله إلى مجرد جهاز دعائي لخطابه السياسي الأمر الذي أفقد التفاعل الشعبي مع الحياة الثقافية، وفي تقديري أن زيادة الفكر والثقافة في البلدان العربية لا يمكن أن تتحقق إلا عبر عودة رجال الفكر والثقافة إلى ساحاتهم الطبيعية وإنهاء حالة الاستقالة الجماعية للمتقنين العرب من خلال صناعة المبادرات والاستثمارات الثقافية بعيدا عن التسويق السياسي والأيديولوجي لأي طرف، ليكون المشترك للجميع هو الوطن والمساهمة في التنمية الشاملة للمجتمع.

**سؤال : سيتم الجمعية «الجمعية التركية العربية للعلوم والثقافة والفنون» هل تعتمدون بذلك البعد عن الناحية السياسية في الجمعية؟**

**جواب :** نعم، نحن في الجمعية التركية العربية نتجنب التعاطي مع السياسية بشكل مباشر أو أن نكون طرفا فيها، فجمعيتنا ليس لها أي قالب أيديولوجي ولا نسوق لأية أيديولوجية عربية أو تركية أو غيرها ولضمان ذلك فإن مجموعة المؤسسين للجمعية ومعظم أعضائها من مدارس فكرية مختلفة قوميين، يساريين، لبراليين، إسلاميين، فنانون وشعراء وشخصيات أخرى ليس لها أي انتماء أيديولوجي، فالقناعات الأيديولوجية والسياسية تبقى في نظرنا مسألة شخصية لأعضائنا ولا تلزم الجمعية بأي شكل من الأشكال. نحن نعتقد بأن مجالات العلوم والثقافة والفنون لا يجب أن تسيس ولكنها بكل تأكيد ليست منفصلة عن الحياة السياسية لأن ما نقوم به هو جزء لا يتجزأ من الحركة الثقافية والفكرية لكننا نحاول أن نجذب نشاطنا القوالب الأيديولوجية حتى يكون رحبا ويخاطب الجميع دون استثناء، وهذه الرؤية لجمعيتنا تكسبنا كل يوم المزيد من الأصدقاء العرب والأتراك لأننا مفتحون على جميع الأطياف في إطار يحترم الخصوصيات الثقافية

**سؤال : ما هو شكل التعاون العربي التركي الذي تطمحون إليه في الجمعية التركية العربية؟**

**الجواب :** التعاون التركي العربي يتقدم بنسق سريع على المستويين السياسي والاقتصادي نتيجة الحماس الواضح لدى القيادات السياسية في البلدان العربية وتركيا، وهذا يسعدنا جداً في الجمعية التركية العربية ونسانده بقوة، وسبق لنا أن رحبنا في بيانات رسمية بمبادرة تأسيس منتدى التعاون العربي التركي الذي



سيكون مؤسسة عربية تركية مشتركة ترعى هذا التعاون وتتقدم به لتحقيق الشراكة الاستراتيجية بين الجانبين وهو ما نطمح له في الجمعية التركية العربية.

و برغم دعمنا في الجمعية التركية العربية للتطور الحاصل في التعاون السياسي والاقتصادي بين العرب والأتراك، إلا أننا مقتنعون بأن مستقبل هذا التعاون سيكون محصنا أكثر من خلال تنمية التعاون العلمي والثقافي العربي التركي وتفعيل التواصل بين المجتمع المدني والمؤسسات الأكاديمية والإعلامية العربية والتركية.

**سؤال : ما هي أبرز مشروعات الجمعية التركية العربية للعلوم والثقافة والفنون ؟**

**جواب :** من أبرز مشروعات الجمعية التركية العربية (تاسكا) في المرحلة المقبلة .

تنشيط حركة الترجمة من العربية إلى التركية ومن التركية إلى العربية

تنظيم أيام للادب العربي في الساحة التركية وأيام للادب التركي في عدد من العواصم العربية

تنظيم ندوات علمية لتطوير وتوثيق العلاقات الثنائية بين تركيا ومختلف البلدان العربية

تحقيق التوأمة بين عدد من الجامعات التركية والعربية

تنشيط التعاون بين مراكز الدراسات والأبحاث التركية والعربية

إعداد قاعدة معلومات عن البلدان العربية باللغة التركية

تنظيم المنتدى التركي العربي الأول للإعلام والاتصال

تنظيم الملتقى الأول للآباء والشعراء الأتراك والعرب

تهيئة الأرضية لتنظيم مهرجان دوري للثقافة والفنون العربية في تركيا

العمل على دعم حضور اللغة العربية في الساحة التركية ودعم حضور اللغة التركية في البلدان العربية.

و للجمعية التركية العربية مشروع طموح جداً يهدف لتأسيس وقف للغة العربية في الساحة التركية يتولى تأسيس أكاديمية للغة والثقافة العربية في تركيا تكون مارة لخدمة اللغة والثقافة والفنون العربية في تركيا وأسيا الوسطى والبلقان.

فالجمعية تنشط في كل المجالات التي تساهم في مد جسور التواصل بين المثقفين والإعلاميين والنخب العربية والتركية ومختلف مؤسساتهم، وهي ترحب بآية مقترحات للتعاون والشراكة.

## المنظار (إلى الشهداء)

بلفاسر الهاملي / كاتب. تونس

رغبت في رؤيتها... انتظر ظهورها لكنها لم تعد وكانت  
اختارت أن تحرك مشاعره دون أن تكشف له شيئا مما  
ينتظر.

في الحزن إلى مجيء وذيل بريق عينيه فقبض على  
منظاره بشدة حتى ظهرت عروق غليظة على ظهر يده  
ومعصمه...

كما تكفي أن الوصل الفاتنة نزع ثيابها حتى تمرى  
أمام منظاره فيعدل من مدها وتحرك العدسة لتقرب  
المنظر فيلاص بصره لحمها ويجول فوق جلدتها كما  
يشتهي... إنه متأكد أن المرأة لم تشعر بوجوده ولا  
يمكنها أن تراه فقد اتخذ لنفسه مكانا بعيدا فوق سطح  
إحدى البنايات العالية وقبع متخفيا في ركن يشرف على  
الشارع... كان يرى الناس ولا يرونه... تشج وحرك  
المطار سرعة إلى الأسفل: الشارع خال لا حركة  
فيه... وجه عدسته نحو تقاطع الطرق فبدت له الأبواب  
موصدة وبعض السيارات الزايسة ورأى قطا يمر مسرع  
ليخفي تحت إحدى السيارات الجائمة وحال أنه سمع  
صوته وهو يموه وكأنه يهرب. هو الآخر يبدو خائفا..

يقال إن الحيوانات تستشعر قدوم الخطر قبل  
البشر... المكان مقفر وقد تعطلت فيه الحياة وسكنت  
الصمت... هذا يوم ليس كبقية الأيام...

أعمض عيه اليسرى وقرب اليسى من المطار.  
اهتز حاجبه وبرزت تجاعيد قصيرة على جبينه عندما  
حدق من خلال فوهة سوداء، منظاره هذا يقرب البعيد  
وينتقي له ما يريد دون أن يشعر به الناس.

في الجهة المقابلة له بناية شاهقة كالتى اعتلى سطحها  
يفصل بينهما شارع كبير ومنع. أعذب سواد منلقة  
قبائله... صوت رضيع يتأهى إليه من إحدى الحق  
المغلقة... أمامه وبجانب الشرفة المقابلة حمامة بيضاء  
وقفت حلو عشا فخورة بجمال ريشها الناعم المتدفق  
حول جسمها الصغير...

كانت تدير رأسها إلى اليمين مرة وإلى اليسار مرة  
وقد فتحت عينين صغيرتين وأرسلت منهما نظرات  
حائرة... كانت حركات رأسها سريعة ومتكررة فبدت  
الحمامة متوترة وهي ترمق حولها وكأنها تخشى شيئا.

حرك المنظار نحو الشرفة المفتوحة: هذه امرأة  
في غرفتها تنزع معطفها الأسود وتستدير لتكمل نزع  
بقية ملابسها فبدا له قوام رشيق ومفان أنوثة في عقدتها  
الثالث. تحرك حاجبه وفتح عيه اليسرى لكنه سارع  
إلى إغماضها ليمتّع نظره بما يراه من خلال منظاره...

في الغرفة تحركت المرأة جانبا وغابت فجأة... ندم  
على ضياع تلك اللحظات التي فتح فيها عيه ولم يلبث

فتح عينه اليسرى وأبعد بصره عن فوهة المنظار:  
الشرقة أمامه أضحت مغلقة... كلّ النوافذ موصدة  
وحتى التي كانت مفتوحة تدلّت ستائرهما لتعجب النظر  
وتصدّه... اقترن حاجباه وأجال البصر من حوله ليتأكد  
من خلوّ المخبر... ثم طاف بنظره فوق السطوح المقابلة  
الخالية إلا من بعض الملابس المنشورة...

نظر إلى ساعته اليدوية ثم سارع بإغماض عينه  
اليسرى وتقريب اليمنى من فوهة منظاره المصوّب نحو  
مفتّح الطرق وكأنّ الوقت يستعجله... عدّل جلسته  
وركّز بصره فمال حاجبيه واستدار حول فوهة العدسة  
وبقي ينتظر... لقد تعلّم الصبر وتعوّد على الانتظار  
والمراقبة... الوقت يمرّ والساعة تنبض.

في صمت والأرقام تتوالى لتعدّ الثواني والدقائق...  
دقات قلبه تحاكي نبضات الساعة وتخفق في صدره...

صوت ضجيج يتناهى إلى مسمعه من بعيد...  
اتبسط جبينه وزاد انفتاح عينه اليمنى دون أن يتعد  
عن العدسة...

الضجيج يقترب ويتحوّل تدريجياً إلى صياح...  
مفتّح الطرق خالٍ وساعته تنبض في صمته...

الأصوات المتعالية صارت قريبة جداً والشارع مقفر  
حتى مفتّح الطرق... أخرج رأس لسانه وبدأ كأنه  
بعضه فإزداد احمرار اللسان وظهرت عروق متفتحة  
على ظهر يده... إنه متشجّع...

الأصوات ترتفع وقد توخّدت فيها حناجر تردّد  
هتافات متعالية...

القطّ يمرّ من تحت السيّارة...

المنظار

فتح أصابع يده اليمنى وحركها مرّات وكأنه يخشى  
عليها من التجمّد والتصلّب...

آلاف الحناجر تهفّف وتصيح...

رؤوس تطلّ وأجسام تتدافع في مفتّح الطّرق...  
سيل بشري يستدير في المفتّح ليمرّ في الشارع أمامه...

بعض الشباب يسرون على حاجتي الطريق بجانب  
السيّارات وقد انتظم بقية المتظاهرين واحتشدوا في  
وسط الطريق صائحين محرّكين أيديهم ملوّحين بأعلام  
حمراء... حناجرهم تهفّف بصوت واحد وتطأب  
بالحرية والكرامة...

حرّك أصابعه حول المنظار وعدّل من مدها فصار  
يرى الناس عن قرب: هذا وجه غاضب تطاير الشرر  
من عينيه وهذه امرأة تردّد الهتاف مع الناس فيما تدلّت  
خصلات من شعرها لتغطّي عينيها وكأنّ الشعر يريد  
حجب رؤيتها لكنّها تصرّ على الصياح وتردّد الخصلات  
إلى الوراة...

هذا وجه وديع لثابت وسيم فتح فاه وأطلق صوته  
عالياً هنيئاً فبدأ شامخاً يشدّ النظر... وهذه فتاة في  
مقتبل العمر قد حملت من عَلم البلاد رداءً غطّت به  
جسمها الرشيق... الهتافات الرجالية تغمر صوتها لكنّها  
قلّح وتزعزع الحشود ملوّحة يديها...

وعلى بَنَافِثَةِ القُصَيرة... وذاك... وتلك...

المنظار يتوقّف عند هذا الشاب مفتول العضلات  
صاحب القميص الأبيض: إنه يتحرّك وكأنّه يفقد  
المظاهرة... ها هو يلتفت إلى الوراة من حين لآخر  
ويشير بيده ليحثّ من ورائه على التقدّم...

الحشود تتقدّم بحزم وإصرار... الأصوات ترتفع  
وتختلط والهتافات تكرر.

«أين الشاب صاحب القميص الأبيض؟...»

المنظار يتحرّك باحثاً عنه... عن القميص الأبيض...  
إنّه هناك في الطرف الآخر: امتلات حنجرته وبرزت  
عروق غليظة حول رقبته فأطلق صوتاً مدوّياً...

حرّك سبابته اليمنى دون أن يحوّل منظاره عن  
الشاب: هذا رجل بدين يحجب الشاب ويملا جسمه  
فتحة المنظار... حرّك حاجبيه وفتح عينه اليسرى ثم

أغلقها بسرعة متشتتاً... حوّل منظاره بعض الدرجات  
إلى جانب الطريق : الآن أصبح الشاب صاحب القميص  
الأبيض في رمى المنظار ...

حزّك سيّابته يبطئه ثم حدّق في وجه الشاب...  
لا بدّ أن يرى ملامحه... لا بدّ أن يتعرّف عليه : عينان  
سوداوان تتقدّان حماسة وترسلان بريفاً حاداً...

نظرُ الشاب يتّجه نحو الأفق أمامه ويتوقّف عند  
العمارة... كأنّ الشاب يرى من هو فوق السطح...

عندما لاقى بصره نظرة الشاب حرك سيّابته اليمنى  
مرّة ثانية وضغط...

دوى إطلاق نار...

سقط الشاب أرضاً...

أصدرت البندقية صوتاً مكبوتاً وسقط ظرف نحاسي  
أصفر لمّاع تسرّب منه بعض الدخان الأبيض...

سال دم أحمر على القميص الأبيض... وطارت  
الحمامة البيضاء...

لا أحد يدري من أين انطلقت الـصاحبة...

فلك المنظار من بندقيته وكذلك كانت الصوّت وسارع  
إلى جمع أدواته والالتصاف بسرعة إلى مكان آخر...

تجتمع النّاس حول الشاب... الدّم يكسو القميص...  
كامل القميص... تحوّل البياض إلى حمرة قانية... بقيت

بقعة بيضاء دائرية توسط القميص المحمّر المخضب  
بالدّم...

الجرح يتزف والشاب يتألّم ويتنّس بصعوبة...

الحمرة تغزو البياض الدائري الذي توسط القميص...

هذا خطّ أحمر غليظ مقوّس يظهر على يسار الدائرة  
البيضاء...

ثمّ هذه بقعة حمراء ترتسم على يمين الخطّ  
المقوّس...

البقعة تنمو وتبرز فيها نوءات تمتدّ وتطول فتتحوّل  
البقعة الحمراء إلى شكل نجمي ذي خمسة مضلّعات...

في السماء عادت الحمامة البيضاء تحلق وكأَنَّها  
توقّف الأحداث...

أطّلت المرأة من الشرفة بعد أن غيّرت ملابسها  
وسرّحت شعرها فبدت فاتنة جميلة جدّلة...

الحشود ترقّد : «إذا الشعب يوماً أراد الحياة»

في القميص المخضب بالدماء أحمر اللون توسطه  
بقعة بيضاء برز فيها الشّكل المضلّع يمينا والخط الغليظ  
المائل يساراً...

في تلك الأثناء كانت الجماهير تتحدّث في الساحات  
والطرقات حاملة الأعلام الحمراء...

# ضحك ملء الشدقين

الحبيب بن فضيلة / كاتب تونس

فجأة تقطع الصمت السائد بين الصديقين وشق صدى ضجيج المقهى منبه سيارة الإسعاف. كانت كمن يستغيث لطارئ ألم به... عندما نطق عثمان وقد ركز بصره على الكامل :

قلما يكون سبب الاستغاثة إقدام أحدهم على الانتحار... فالانتحار واختطاف الأطفال عملة رالجة هذه الأيام.

فأجابه الكامل :

وما تراه يكون الداعي إذن؟

فرد عثمان :

قد يكون حاله كحالنا... أفنى عمره في الدراسة وله في البيت كنس من الشرائد والخدمة يجيها الجباب!

تحركت الأحاسيس الدفينة... وعاد الصمت ليخيم من جديد... كلاهما يترشف قهوته... وكلاهما يتابع دوائر دخان سيجارته في الفضاء... طال الصمت الجامع بينهما هذه المرة... طال أكثر من اللازم... فجأة خطرت ببال الكامل خاطرة... زم شفتيه وقطب جبينه ثم قال لجليسه مداعبا :

ما رأيك يا عثمان في أن تداعبني وأداعبك بأن يسرد كل واحد منا على الآخر حكاية تدفعنا معا إلى الضحك

المقهى يبعج برواده في مساء ذلك اليوم الخريفي... نحا عثمان وصديقه الكامل ركنا اعتادا الجلوس فيه... وعندما جلسا كان النادل وهو خفيف الظل سريع الحركة، شابا في مقتبل العمر يتقد نشاطا وحيوية، انتصب واقفا أمامهما والابتسامة تملو محياه يسألهما عما يشربانه فأشار عثمان :

- روز أكسريس خفيفة

كان اللفظ يصدح الأذان... الكلي يشرب ويتحدث ويدخن... البعض يلعب الورق والبعض مشغل بلعبة الديمينو... أما الصديقان فقد شرعا في احتساء ما في الفنجاتين... كلاهما جلس قبالة صاحبه... وكلاهما أشعل سيجارة وراح يمتصها حين... وحينما آخر يترشف القهوة... وينفت الدخان في الفضاء... كانا صامتين كلاهما مشغل بما هو فيه أحيانا ينظران إلى بعضهما البعض وأحيانا أخرى يشرد بهما الخيال بعيدا... كانا كمن لا يأبه لما حوله من ضجيج وحركة... فقد كانت المقهى كخلية نحل وهي الأحب إلى الناس في تلك المدينة التي لا يمكن أن تراها في الأماسي إلا وهي مكتظة اكتظاظا لا مثيل له.

رشفة... رشفتان... رشفة... رشفتان...

فتنسى تعب الحياة وهموم الدنيا ونخرج مما نحن فيه  
من ضيق وضنك و... .

ورد عثمان مبتهما وقال إن الاقتراح جيد وتذكر  
المشهد الذي حصل صباح ذلك اليوم أمام عينيه في  
عربة «المترو» ففي توقف مفاجئ لهذا القطار الجديد  
تكس الركاب وتقدمت إحدى الفتيات إلى شاب  
مفتول العضلات قائلة :

لم أكن أقصد أن أدوس على رجلك أطلب  
المعذرة... فهذا «المترو» هو السبب.

وعوض أن يقبل الاعتذار... نظر إليها شزرا ثم  
قال :

السماح في بحيرة حمزة... كيف ما عشتي  
نعمسك ودون انتباه منها داس بقوة دبابة عسكرية على  
رجلها فصرخت وسقطت على الأرض من فرط الوجع!  
ظل المشهد ماثلا أمامه وقد لفته الدهول لولا أن صرخ  
رفيقه.

ما تدوخش... أبيه ها هي حكاية تعيل الكيف...  
مدير المدرسة في حي الأمل أوقفوه عن العمل ثم  
أطردوه عملوا في عذابو صتعة... لثقة مذبذبة عشرة  
آلاف دينار وطلبوا منه بناء قاعة للدراس فجدد المسكين  
واجتهد... وبعد انقضاء عطلة الصيف جاءه المسؤولون  
للمعانة... فكان وقع الصدمة عليهم كبيرا... ضربوا  
كما يكف... صرخ في وجهه أحدهم... يا سي  
بلقاسم أحنأ طلبنا منك أن تبني قاعة واحدة لا قاعتين!  
هذا غير معقول... وأطردوه... .

ضحك الكامل وعثمان... استغرقا في  
الضحك... لم يكثر الناس في المقهى لضحكهم... .

ثم جاء دور الكامل... فكر قليلا ثم قال :

رحم الله العروي، فقد كانت له حكايات كثيرة نظر  
إليه عثمان مستغربا وقال :

وهل ترى مازال الناس يذكرونه؟! هل ما زال  
الماضي يعني لهم شيئا؟! هيا دعنا من كل هذا وهات  
ما في جرابك... . هات حكاية تؤثر فينا فتضحك منها  
على هذه الدنيا القفرة ملء شدقيتا.

في الأثناء كانت الشمس قد انحنت وأوشكت على  
المغيب بقدا الشفق الأحمر مغربا على الرغم من جمال  
زرق السماء... . وقد قرب موعد الرحيل عن المقهى  
لذلك استحث الكامل صديقه عثمان من أجل أن يسرد  
حكايته... . ابتسم هذا الأخير وقال :

- كان ثمة حمار حملته أصحابه بالبضائع المهربة من  
نظر مجاور... . هذا الحمار اعتاد أن يسلك المسلك  
ذاته فيوصل البضاعة في الاتجاهين لكنه في هذه  
المرة أخطأ الطريق فسار في طريق أخرى طويلة... .  
طويلة وضيقة جدا فجأة وجد الحمار نفسه أمام هوة  
سحيقة.

تولمعت المسكين... نظر إليها فكاد يغمى عليه... .  
ظل الحمار واقفا في مكانه يتأمل الهوة ثم حدث نفسه  
قائلا :

يا ويلى إذا جاء أحدهم من الخلف وصرخ في  
قائلا: إرر

ضحك الاثنان... ضحكا ملء شدقيهما في حين  
التقى رواد المقهى والتأمل بالنظر إليهما مرددين :

- مساكين... . ربي يحبس علينا العقل والدين.

في الأثناء كان دوي الضحك يملأ أرجاء المقهى.

## شخص ما يُخلفُ نجوما هشة

عادل المعيزي / شاعر، تونس

نَحْرًا واستَيْقَظَتْ هَمَمْتُ بِدَيْحِ النُّجُورِ فَلَمَزْتُ أَعْمُرَ فِي  
كُلِّ الْأَحْيَاءِ عَلَى سَكِينٍ..

فِي بَيْتِي نَدُو طَنْطَنَةُ الشَّمْسِ وَقَرْقَرَةُ النُّجُورِ وَطَلَقَتْ  
النُّجُورُ الرُّبَّ وَتَوَاضَعُ رُقُوقَةُ النُّهْرِ وَهَمَمَةُ الرِّيشِ  
وَصَفَاوَالُ الْإِبْدَارِ الْحَرَحِ لِلتُّوْمِينِ الْبَرَّكَانِ..

.. هَذَا لَا شَيْءَ مِثْلِي أَضْوَاتِ جَدَلِي لِلْسَّانِ عُدْرِي

بَيْتِي يَنْدُو تَمَنُّجُ نَحْتِ الْفَالُوسِ الْمُثْقَلِ بِالْأَشْحَانِ  
زُهُورُ مَالِحَةٍ وَلَوْلَاكَ لَفُورُ أَوَيَّاسٍ مُبْتَلٍ شَيْءٌ مَا فِي  
قَبْضَةِ لَيْلٍ عَالٍ يَغْرُقُ فِي يَبْجُوعٍ عَلَيَّيْ هَلْ عَرَفْتُ  
نَجْمَةَ هَذَا اللَّيْلِ فِي قَبْضَةِ بَحْرِ صَيَّالُوهُ بَيَّاسٍ

فِي بَيْتِي يَنْدُو أَشْجَارُ التَّلُوطِ وَأَشْجَارُ التُّرَابِ  
وَأَشْجَارُ التَّلِينِ وَأَشْجَارُ الزَّانِ وَأَشْجَارُ الْحُزُونِ  
وَأَشْجَارُ الْحُزُونِ وَأَشْجَارُ الْغُزَلَانِ وَتَوَارُ الدُّغَلَى  
وَالْعَرَعَارُ وَالْآلِفُ الْأَعْيَابِ الْمُقَاتِلَةِ شَفَاءَ تَلْنَسِ أُنْدَاءِ  
الْعَابَةِ

فِي بَيْتِي يَنْدُو يُشْرِقُ عَصْفُورٌ أَصْفَرُ وَتَغِيرُ سَمَاءُ

بُورُونٍ. وَإِذَا مَطَلَتْ أَنْطَارُ عَطَّرَتْ الْقَرْيَةَ تَلَوَّ الْقَرْيَةَ

فِي بَيْتِي يَنْدُو الرِّيحُ تُصَفِّقُ فِي عَشْرِ أَحْجَرٍ  
وَتُصْطَلِكُ

لِمَاذَا تَصَفَّعَ حَفَلُ الزُّيُوتِ بِلَا ذَنْبٍ

فِي بَيْتِي يَنْدُو فَاسٌ تَقْطَعُ قُوسَ قَرْحٍ مِنْ قَرْحٍ  
يَنْتَرَحِلُ

مَأْرُورٌ بِبِذَلَاتِ زُرْقَاءَ عَلَى أَلْسِنَةِ الرِّيحِ يَطِيرُونَ

إِلَى عَرْقٍ يَنْصُبْتُ مِنْ شَرْقٍ قَرْقٍ

فِي بَيْتِي يَنْدُو نَعْنَاعٌ وَنِسَاءٌ بِيضٌ يَغْسِلُنَ حَبَالُ  
الصُّوفِ بِمَاءِ الْبُخْرِ وَتَرْقُ الرُّغْبُ نِسَاءً تَجْرِي مِنْ  
تَحْتِ خَدَائِلِهِنَّ الْأَنْهَارُ وَذِيَابُ النُّعْنَاعِ

فِي بَيْتِي يَنْدُو خَلْفَ شِفَاءِ السَّهْلِ حَلَمْتُ بِأَنِّي أَتَجُجُ

بيني باندو قط أنود لمر أقمالك نفسي حين دعاني  
فماتك له عينا. مازال ينادي عني الرؤيا حتى ارتكفت  
من بين أصابعه قطعان الموسيقى المحسنة بالبور  
وإذ يتمشح بالقدسين وعكازي استنشق ضوءا من  
عيني بلا حذقات دامعتين.

أحيانا وأنا مع بني باندو أتسكع خلف جدار في  
مُنْتَصَف الشارع المنح من فتحة نهديا نهر يالهو. أتفر  
من قرط خلط خطاها من موسيقى "الراب" وأشكر من  
قرط غياب الحمر الأسود

بيني باندو تغمد في صدرى شهوتها كفي أنقاطر من  
سرعتها عطشا وخطايا

بيني باندو تتلأ خاضعة أنوارا ومرايا.

بيني باندو تجلس متمددة وتطأطأ. ليست  
لغة تلك ولكن أخلام القديسات تفرح أنوار  
السمكات تستعصب رؤيته

بيني باندو عنق الأسطورة شريان نبي. لا أحد  
يلدرك غبطتها الشهباء. ولا لسان ملاءتها الرطاة

بيني باندو سبابة صخراء  
خودرة بركان غامضة واضحة عالية غريبة وتفرح من

الأرض هوموم العطر تفرح ولا تشفي حكمة سيده  
الأسماء.

بيني باندو تلهث خلبي ليست خلبي لنبت أمام  
مقاتتها لا فرق لا تحت الهك خلف غماتها.

مجنون! تصرخ

لكني مجنون مفتون بعباءتها

بيني باندو والناس تبار لو انقضي نيا لاستيقظت  
شهابا بيني باندو! سابع جنتك الأولى لتكوني  
بيني باندو! حدثت كثيرا في عينيك فصدفت  
قواي وصدفت جنوني.

تسألني بيني باندو في كل الأوقات لماذا في أعماقي  
الروح مكان مهجور يتشبث تسألني عما يمكن أن  
يقضي قبل قوت أن الريح

وتسألني يا سيد رائحة الأشياء وما سيد فنديل  
العطر وسيد فنديل خلاصة ذاكرة الصخر متى  
تبدأ في الحنطة أرغفة لطولة خبز الشعراء متى  
يتركنا الحلم وتترك كوجيتو الأخلام لا لغة  
حتى الأخلام المطلقة الصامتة لتخيا. نعرفنا في  
عالم لا شيء الأشياء



## نزيف الدّم فوق صخر «عرباط»

محمد عبد العظيمة / شاعر، تونس

ووزعت في كل بيت بذالك جنيينا...

صرخت بالحق صرخة ناثر

فارتفعت كل الجبال البلدية...

تبادت ذئاب الخليج، ذئاب المحيط

2

وجامت بقايا الغزاة بصفر...

سكت... قليلا، قليلا...

وقلت لكل الشعوب التي هلت كبرياء..

خذوا الاستراحه...

سكت، صحيح؟؟؟

ولكنك مازلت فينا صولة رعد دفين

ونهر من النار يوم يسيل،

يجتث كل الجنود العنيفة.

\*\*\*

حدثني والدي ذات يوم..

بين صخور عرباط الحديدية

يفترش الأقحوان...

استقام يدينا طويلا، هملت العاشقات

حين بدا رأس أحمد عمت جبال البلاد شمس

حين هوى جسر أحمد عمر الظلام، غاب البلاد

أحمد البدوي، جاء رسولا إلينا

فقلنا استجبنا...

اجتمع الفقراء في بيت كبير بين الخليج وبين المحيط

أعلنوا بيعه ليست كبيعة أهل السقيفة

قامت نساء الجنوب ترغردن وترمين عمدا

نساء الشمال بالورد والباسمين

لقد كنت فينا نيتا، نشرت بقنصة ظل السلام..

زرعت في كل المناجر تبرا وقمحا وزهرا..

عانت كل صبي وأعطيته لبنا حرّمته اللساتير..

موت زوامر؟

جاءنا رجل كان يزور الهلال الخصب  
يعرف حينا ويعرف صيدا  
قد سار في جبل بعليك توضاً ماء الليطاني  
وصلى في المسجد الأقصى يوم الجمعة  
جاء إلينا وكانت ملامح عشق تنير على وجنتيه  
فوق جبينه خارطة الوطن رسمت بالدماء  
مدّ ذراعيه ...

قبل يمناه ماء المحيط  
وخضب يسراه نطق الخليج...

وكان حزينا .. كان رصينا...  
يقبل كل المساكين في غربات قرانا  
ويسر الفرح فوفصول الصبلا كلاما

فلنه العارفون طلاسم  
فككهم الأيون فقالوا.. كلاما مقيدا  
نداء ضمير وصرخة شعب ليمحو كل القواحش  
من أرض مكة.

سمعناه يوما في كربلاء، ومازلنا نسمعه في ديار الجنوب  
وتشده كل بنات الجليل ووادي الذهب...  
زمجر رعد ولاح برق في أرض قصة  
ينادي الذين نكبلهم كبريات المباني...  
يكسر كل القيود ويفتح كل السجون لكي يهرب "ال  
مجرمون"  
ويأتوا إليه

وافتح حلق أحمد قهرا ينادي بناصر  
فانشقت كل قبور المدينة  
وقامر طويلا...  
له بسمه كالأضياء أبعد شعيراته البيض عن أذنيه  
وقال..

إليك  
كثير في أحمد حمل الأمانة كثير فيه الشجاعة  
جاء يصلي في موضع قديمه وقال .. صميما.

\*\*\*

ولما انتقلت من الجبل الشاهق وجنت المباني  
.. بفعل الخيانة ..

كنت جميلا ، كنت شبيها بكل رجال البلاد  
بكل المواقف ، بكل المواقف...  
كنت خلاصة يوم تجمعت في ساعتها كل حوادث  
الوطن المستكين...

كنت صرخة شعب ين بين الشيوخ بين السامرة  
والأدعياء.

حين صرخت في آخر لحظة تعانق وقت الخلود  
طرت هباء ...

تناثرت فينا وصرت دما في عروق الرجال  
صرت حليبا ترضعه الأمانات للمرضعين.  
مازلت فينا وإن ظنوا أنهم صلبوك.  
ما زلت تغفر قليلا وتطلب راحة...

وينتشر في الهواء  
ويجتمع يوم نريد الإعادة، تخلق من ذلك القنبلة...  
لنقاوم

\*\*\*

يا أحمد البدوي ما زلت فينا  
سنخلق من بذك المعجزات  
ونبني الخوارق ونكسر كل البيادق  
ودرنا دوما على درب أحمد...

شر تجتمع الكريات بينفتح المرح  
وتخرج نهارا.. دما عارما في بطاح البلاد فتغرق  
كل التصور.  
ظنوا أنهم قتلوك وقالوا استرحنا  
ألا يعلمون أن حبال المشاق تضحى حريرا  
حين تلامس أفنعة الشرفاء  
كما النار تصبح بردا سليما على جسد الأنبياء  
ألا يعلمون أن سنا الثائرين أكبر من كل سجن  
وأن أجسامكم في ساعة الجذ تسي هباء يطير

كُتِبَ عند إعداد مجموعة نوار قفصة من قبل النظام البورقيبي الأقليمي. المَشِيد في 4-14-1981

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>